

The image shows a vertical strip of marbled paper. The pattern is a complex, organic design featuring swirling, cell-like shapes. The primary colors are a muted grey and a bright yellow, with thin, winding veins of blue and black. Numerous small, solid black circles are scattered throughout the pattern, some appearing as centers of the swirling cells. The overall effect is dense and intricate. On the left side of the strip, there is a vertical strip of a different, textured material, possibly cloth or leather, which is a dark brownish-grey color. In the bottom-left corner of the marbled area, there is a small, white, rectangular label with rounded corners, containing handwritten text in black ink.

PQ
568
D4

10

Ex Libris



PROFESSOR J. S. WILL

927

A Monsieur André Beaumier
Souverain amical
A. Lafarge

347

LA COMÉDIE ET LES MOEURS

SOUS LA RESTAURATION

ET LA MONARCHIE DE JUILLET

CHARLES-MARC DES GRANGES



LA COMÉDIE ET LES MŒURS

SOUS LA RESTAURATION
ET LA MONARCHIE DE JUILLET

(1815-1848)

~~~~~  
EXTRAIT DU *CORRESPONDANT*  
~~~~~

PARIS

L. DE SOYE ET FILS, IMPRIMEURS

18, RUE DES FOSSÉS-SAINT-JACQUES, 18

—
1902



768487.

PQ
568
D4

LA COMÉDIE ET LES MŒURS

SOUS

LA RESTAURATION ET LE GOUVERNEMENT DE JUILLET

I. — LES GENRES, LE PUBLIC, LES AUTEURS

I

Feuilletez une histoire de la littérature française, ou même du théâtre en France, vous y trouverez à peine une dédaigneuse mention des auteurs comiques qui ont occupé la scène de 1815 à 1848. Pour cette période, toute l'attention se concentre sur le romantisme. *Henri III*, *Hernani*, *Ruy-Blas*..., il semble que ces drames aient suffi à l'activité des théâtres pendant plus de trente ans, et que la curiosité du public n'ait rien exigé de plus. Sans doute, on ne peut oublier tout à fait Scribe, dont on parle du bout des lèvres, comme si la critique ne devait pas se compromettre en touchant à des choses aussi frivoles; on mentionne avec *estime* Casimir Delavigne; et puis on se hâte vers la représentation du *Caprice* de Musset (1847), et surtout vers *la Dame aux camélias* (1852), date fatidique avant laquelle il n'y a rien.

Eh quoi! rien sous la Restauration et sous Louis-Philippe? rien que quelques solennelles et ennuyeuses comédies classiques? rien que de petits vaudevilles à couplets sentimentaux ou patriotiques? Point d'ouvrages qui peignent les mœurs des temps, qui continuent la tradition comique du dix-huitième siècle et qui préparent les hardiesses de Dumas fils et d'Em. Augier?

Singulière erreur! oubli qui serait inexplicable s'il n'était dû, d'une part, à cette routine qui aime bien mieux se débarrasser par une formule éliminatoire de trente ans de théâtre que d'y aller voir; d'autre part, à un faux système de critique, critique qui, au

lieu de chercher à reconstituer tous les anneaux d'une chaîne et à établir le rapport étroit entre les œuvres et les mœurs, procède par bonds et saute de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, comme vole l'oiseau de clocher en clocher. Bon moyen pour connaître le pays ! Ceux qui pratiquent ainsi la critique dramatique oublient que si, dans tout autre genre littéraire, il peut y avoir solution de continuité, le théâtre, en France, n'a jamais subi d'interruption. Nous sommes d'un pays où l'on ferme impunément les églises, les écoles ou les clubs, mais où les salles de spectacle sont protégées par la plus impérieuse des traditions. C'est à peine si les gouvernements successifs osent y préposer une censure, qui de tous les pouvoirs administratif est le plus attaqué, le plus méprisé, le moins avoué par les ministres eux-mêmes. Car ce peuple, pourtant si docile, se sent profondément atteint dans l'exercice de sa liberté civique le jour où l'on prétend l'empêcher d'écouter, pour de l'argent, n'importe quoi écrit par n'importe qui.

Ainsi, de 1815 à 1848, il y eut à Paris des salles nombreuses et d'innombrables comédies. Incontestablement, à part les chefs-d'œuvre romantiques, les pièces représentées pendant cette période ne s'imposent pas à l'admiration de la postérité. On peut ne pas avoir lu, sinon *l'École des vieillards* de G. Delavigne (1823), du moins *les Deux cousines* de C. Bonjour (1823), *l'Agiotage* de Picard et Empis (1826), ou *la Mère et la Fille* de Mazères (1830). Mais il n'en est pas moins vrai que ces pièces ont existé, sans compter celles de Scribe, depuis *l'Ours et le Pacha* (1820) jusqu'à *Une Chaîne* (1841), que des milliers de spectateurs les ont goûtées et applaudies, et que ces spectateurs nous valaient bien, s'ils ne valaient pas mieux que nous. En tout cas, ils passaient, à tort ou à raison, pour très difficiles. Ils *exécutaient* sans pitié les ouvrages médiocres ; et, si vous y regardez bien, ils ont saisi avec une rare intelligence le mérite relatif des drames de Vigny, de Dumas et de V. Hugo ; ils ont préféré *Chatterton* à *la Maréchale d'Ancre*, *Henri III* à *Caligula*, *Hernani* et *Ruy-Blas* à *Marie Tudor* et aux *Burgraves*. Songez encore que pour ce public-là, pour le public de Scribe, de G. Bonjour, de Bayard, de Mazères, d'Empis, ont écrit les Balzac et les George Sand, les Lamartine et les Musset ; pour lui enseignaient Villemain, Cousin, Goizot, Saint-Marc Girardin, Fauriel. En 1831, l'année d'*Antony*, de *Charles VII*, paraissent à la fois *Notre-Dame de Paris*, *la Peau de chagrin*, *Namouna*, *l'Histoire romaine* de Michelet, et le Théâtre-Français donne deux pièces « à succès » : *Un Changement de ministère*, par Empis et Mazères ; *Naissance, mérite et fortune*, par C. Bonjour. En 1835, je rencontre à la fois : *les Boudeurs*, de Longpré, à la

Comédie-Française; *la Fille de l'avare*, de Bayard, au Gymnase, et à l'Opéra, *la Juive*, — et *le Père Goriot*, — et *les Chants du Crépuscule*. En 1840, tandis qu'on applaudit *la Calomnie et le Verre d'eau*, V. Hugo publie *les Rayons et les Ombres*.

Ces rapprochements seraient puérils, si je prétendais en tirer cette conclusion que des comédies dont la représentation coïncide avec l'apparition de romans admirables ou de chefs-d'œuvre poétiques, doivent être de même qualité! Mais je veux tout simplement faire observer qu'il n'est pas possible que les lecteurs de Balzac, de G. Sand, de Hugo, de Lamartine, de Musset, aient pu toujours se plaire, au théâtre, à des ouvrages vides, frivoles, mal composés et mal écrits. Et surtout, le don d'observation, développé en eux par le roman, n'a pu les abandonner complètement aussitôt qu'ils regardaient la scène. Qu'est-ce à dire, sinon que, très certainement, les comédies et les vaudevilles, aujourd'hui décolorés et presque insipides, eurent pour eux une réelle valeur subjective. Nous n'y trouvons pas grand chose. Mais ils y voyaient ce que nous n'y voyons plus, ils y mettaient ce qui s'est évaporé. Aussi le critique, au lieu de passer outre, doit-il s'arrêter, avec une curiosité mêlée d'inquiétude : sa fonction la plus délicate et la plus utile ne serait-elle donc pas de débrouiller et de reconstituer ces périodes obscures d'une vie intellectuelle d'autant moins comprise qu'elle n'est pas encore *ancienne*, mais seulement *démodée*?

N'est-ce pas à ce prix, d'ailleurs, que la critique dramatique « rétrospective » s'agrandit et s'élève, qu'elle se rapproche de l'histoire et de la philosophie, et qu'elle devient une reconsitution psychologique pour cesser d'être une collection d'anecdotes?

Mais encore quelle méthode faut-il suivre pour réaliser ou plutôt pour tenter cette reconstitution? On ne saurait, je pense, y arriver en prenant le répertoire exclusif d'un théâtre, — de la Comédie Française, par exemple, — tout en négligeant les autres; encore moins en procédant comme le font la plupart des historiens de notre littérature, en consacrant à chaque écrivain, G. Delavigne, Scribe, Bayard, etc., un chapitre à part, et en suivant séparément leur production dramatique¹. Il faut, avant tout, se mettre, autant que possible, à la place même d'un spectateur curieux et intelligent de l'époque en question, et vivre au jour le jour dans l'atmosphère où il a vu naître et mourir les comédies auxquelles il se plaisait. Donc, prendre pour base de son étude les feuilletons des

¹ Tel est le plan suivi par M. Lenient dans sa *Comédie en France au dix-neuvième siècle* (Paris, Hachette 1898, 2 vol.). Cet ouvrage abonde en fines et spirituelles analyses; nous aurons souvent l'occasion de le citer. Mais nous suivrons une méthode très différente.

journaux, en particulier ceux du *Globe*, de la *Revue française*, des *Débats* et de la *Presse*. On voit alors la grande comédie en concurrence avec le vaudeville à couplets. — le *Gymnase* devançant dans l'observation des ridicules le *Théâtre-Français*, — les problèmes sociaux et politiques animant d'une vie factice tel ouvrage de circonstance, — les progrès de l'esprit bourgeois dans la manière d'envisager le mariage ou l'argent, — et le réalisme se substituant peu à peu au romanesque. Et l'on constate que le courant ne s'interrompt jamais, et que les plus fortes comédies du second Empire sont préparées par celles du gouvernement de Juillet.

Au fur et à mesure, on lit les pièces intéressantes, c'est-à-dire toutes celles dont le succès ou la chute peut nous éclairer sur les goûts ou sur les répulsions du public. Ici, que de précautions à prendre contre soi-même ! La tentation du critique qui veut paraître *supérieur*, est de traiter les œuvres démodées avec ironie et scepticisme. Mais, comme l'a dit excellemment M. F. Brunetière, « le commencement de la critique est de comprendre ce que nous n'aimons pas ». Nous devons donc mettre notre amour-propre « à nous refaire contemporains » du livre ou de la pièce que nous lisons ; oublier les ouvrages plus récents où sont traitées les mêmes questions, dans un langage qui est le nôtre, avec des formules nouvelles, avec un vocabulaire aux empreintes encore toutes fraîches. S'agit-il de l'*Agiotage*, effaçons de notre pensée et de notre mémoire *les Effrontés* ; — d'*Une faute de Scribe*, de *la Mère et la fille* de Mazères, ne pensons plus au *Supplice d'une femme* ; — de *la Camaraderie*, ignorons *Cabotins*. Ainsi de suite. A ce prix seulement, notre impression relative sera juste ; nous pourrions sentir, à sa date, le mérite d'une ancienne comédie.

Les questions d'interprétation ont aussi une grande importance. Mais, plus que jamais, il faut se défendre contre la curiosité de l'anecdote piquante, et qui n'explique rien. Ce que l'on doit chercher, je pense, c'est jusqu'à quel point les comédiens ont entravé ou favorisé le développement d'un genre, — voilà pour la critique générale ; et comment ils ont incarné tel type d'amoureux, d'ingénue, de bourgeois, de grand seigneur, — voilà pour le détail.

Telle doit être la méthode d'analyse. Ces éléments une fois rassemblés, la synthèse s'opérera presque d'elle-même.

D'abord, nous examinerons le développement des genres, et nous verrons sous quelles influences tel d'entre eux s'appauvrit et s'étiole, tel autre se maintient, tel autre enfin naît et se fortifie. Ces influences sont multiples et complexes ; nous nous bornerons aux plus puissantes. Et comme notre objet est proprement la

comédie, soit en vers, soit en prose, nous n'étudierons le *vaudeville* que par rapport au genre supérieur, genre que le vaudeville semble vouloir détruire, mais qu'il abîme, et bientôt qu'il remplace en s'élevant lui-même, fortifie et assagi, sur les débris de la comédie classique.

Nous aborderons ensuite les pièces les plus significatives, en réduisant notre enquête à trois chefs principaux : *l'argent*, *la politique*, *l'amour*.

II

Inutile d'entreprendre ici une description et une histoire des différents théâtres. De 1815 à 1848, les scènes principales sont : la *Comédie-Française*, l'*Odéon*, le *Gymnase* (à partir de 1820), la *Porte-Saint-Martin* (où l'on jouait de tout, même des comédies), le *Vaudeville*, les *Variétés*, les *Nouveautés*, et le *Palais-Royal* (1832)¹.

Le premier problème vraiment intéressant pour un historien de la comédie pendant la période que nous étudions, c'est la persistance, au Théâtre-Français et à l'Odéon, de la *comédie en vers*, à coupe classique, dans le genre de *l'École des vieillards* et des *Deux cousines*. En 1820, par exemple, on donne à l'Odéon : en janvier, *les Comédiens* (cinq actes en vers) de G. Delavigne ; en février, *la Bourgeoise ambitieuse* (cinq actes en vers), dont l'auteur garde l'anonyme ; en avril, *l'Homme poli* (cinq actes en vers) de Merville ; en juin, *l'Artiste ambitieux* (cinq actes en vers) de Théaulon ; en septembre, *l'Homme aux précautions* (cinq actes en vers). Et au Théâtre-Français, la même année : *le Flatteur* (cinq actes en vers) de Gosse ; *le Paresseux* (trois actes en vers). En 1829, l'année d'*Henri III*, au Théâtre-Français : en mai, *Une Journée d'élection* (trois actes en vers) de Delaville ; en septembre, *le Protecteur et le mari* (cinq actes en vers) de Casimir Bonjour ; et *le Majorat* (cinq actes en vers) de Cournot. A mesure que l'on avance vers 1848, le nombre de ces comédies en vers diminue sensiblement ; celui des comédies en prose augmente. En 1833, l'année de *Bertrand et Raton*, je ne trouve dans l'ancien genre que *le Presbytère* de G. Bonjour ; en 1836, quatre comédies en prose au Théâtre-Français, pas une seule en vers ; en 1841, contre quatre comédies en prose, *un Mariage sous Louis XV*, *une Chaîne*, *Oscar ou le mari qui trompe sa femme* et *le Fils de Cromwell* (Scribe), nous n'avons, en vers, que *le Conseiller rap-*

¹ Nous sommes forcés, pour débiter un aussi vaste sujet, de renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux, très nombreux, où l'histoire de ces différents théâtres a été traitée.

porteur de C. Delavigne (Théâtre-Français), et les *Philanthropes* de Th. Muret et F. de Courcy (Odéon).

Mais, pour être moins traitée, la comédie en vers reste tout de même le genre *noble*, celui auquel s'attaquent les jeunes auteurs ambitieux. Eoie Augier, en 1845, débute au Théâtre-Français par *l'Homme de bien*; puis il donnera *Gabrielle* en 1849 et *Philiberte* en 1853; Ponsard, en 1853, *l'Honneur et l'argent*; en 1856, *la Bourse*. A partir de cette date, c'est décidément la prose qui l'emporte.

Cette petite statistique était nécessaire; car il fallait constater d'abord, en prenant au hasard quelques années, un fait dont nous avons maintenant à rechercher les causes.

Parmi ces causes, il en est une, tout extrinsèque, mais qui doit être prépondérante, c'est l'influence du *répertoire*, surtout au Théâtre-Français. Nous ne savons plus guère aujourd'hui ce que signifie ce mot de *répertoire*. Quoique la Comédie-Française ne joue les nouveautés que trois fois par semaine, les autres jours elle donne un très petit nombre de pièces anciennes : quelques tragédies, auxquelles on réserve la matinée du dimanche de temps à autre, ou les quinzaines classiques du jeudi; quelques comédies de Molière, trois ou quatre; de loin en loin *le Jeu de l'amour et du hasard*, *le Barbier de Séville* ou *le Mariage de Figaro*; voilà presque tout le répertoire classique. Les jours *libres* sont réservés pour la plupart à Augier, à Dumas fils, à Victor Hugo ou à quelque reprise d'ouvrage relativement récent. Sarcey se plaignait beaucoup de l'abandon du *répertoire* : « J'ai traversé, disait-il, les directions de M. Empeis et de M. Thierry. C'était un temps où l'on jouait couramment le répertoire, où il y avait de cinquante à soixante pièces toujours montées et toujours prêtes; j'allais au moins trois fois par semaine à la Comédie-Française, où m'attirait la nouveauté des spectacles incessamment renouvelés¹. » Qu'aurait-il dit s'il avait fréquenté son théâtre favori, sous le premier Empire et sous la Restauration! C'est alors qu'il y en avait un *répertoire!* et je ne parle pas de Corneille, de Racine, de Molière, joués si fréquemment, ni même de Voltaire et de Regnard, mais de ce que l'on appelait le *répertoire de second ordre*. C'étaient Dancourt, Dufresny, Le Sage, Gresset, Piron, Sedaine, La Chaussée, Marivaux, et bien d'autres, comme Baron, Iubert, Lanoue, de Bièvre, Boissy, pour la comédie; Lemierre, de Belloy, Lefranc de Pompignan, Guimond de la Touche, La Harpe, Ducis, pour la tragédie.

¹ *Temps*, 21 janvier 1881 (*Quarante ans de théâtre*, I, 273).

Eh bien, c'est une excellente chose que le répertoire, même de second ordre. Mais avant de gémir sur la perte de tant d'ouvrages qui faisaient les délices de nos pères, il faut observer que ce répertoire est logiquement soumis à un allègement et à un renouvellement progressifs¹. Et surtout, si nous examinons avec impartialité l'histoire de la comédie au dix-neuvième siècle, nous attribuerons au respect exagéré des auteurs, des acteurs et des *connaisseurs* pour le répertoire de second ordre, la lenteur avec laquelle la comédie originale s'est dégagée de l'imitation et de la routine.

Songez d'abord aux acteurs. Ce n'est guère qu'après les retentissants succès de Dumas père et de Scribe au Théâtre-Français, que MM. les comédiens ordinaires du roi se disputèrent les rôles des pièces nouvelles. Auparavant, la coquetterie des grands acteurs était de soutenir, par leur connaissance des *traditions* ou par leur autorité toute-puissante, des ouvrages de second ordre. Jusqu'en 1818, Fleury joue *l'Homme du jour* de Boissy et *le Séducteur* du marquis de Bièvre. Talma préfère *le Manlius* de Lafosse et *l'Othello* de Ducis aux tragédies de Corneille. Et presque tous les chefs d'emploi, surtout dans la comédie, se plai-ient à donner, pour quelques heures, une vie factice à des mœurs disparues, à des ridicules effacés, qui devenaient ainsi la *convention comique*. C'est ainsi que, latéralement aux mœurs réelles qui évoluent, s'étaient fixés des mœurs de théâtre, qui s'exprimaient par de certains gestes et de certaines intonations totalement ignorés dans le monde. Chaque *emploi* trouvait dans l'ancien répertoire son cadre commode, et, pour ainsi dire, sa *fonction*. Le comité de lecture étant composé de comédiens, et précisément des comédiens en possession des rôles à *traditions*, l'auteur qui, dans sa pièce, ne leur aura pas taillé un habit de même mesure et ne leur aura pas réservé telle entrée, telle sortie, telle déclaration, telle provocation, l'auteur, en un mot, qui voudrait substituer aux mœurs de théâtre les mœurs de la société contemporaine, sera évincé comme un ignorant et renvoyé à l'étude des *bons modèles*. Vous avez lu, dans *les Souvenirs dramatiques* de Dumas père, l'amusant récit de cette visite que lui rend à son bureau, après la lecture de *Christine*, rue de Richelieu, l'acteur Lafon? Lafon, qui jouait alors les *chevaliers*, les *Orosmane*, les *Tancrède*, les *Zanore*, les *Bayard*...

« Monsieur Dumas, dit Lafon, est-ce qu'il n'y a pas dans votre ouvrage un gaillard bien campé qui, au moment où Christine veut

¹ Question très curieuse à étudier, et qui tient de près à l'un des plus intéressants problèmes de critique dramatique : *Le déplacement des effets*.

faire assassiner le malheureux Monaldeschi, vient dire à cette drôlesse de reine : « Majesté, vous n'en avez pas le droit ; non, « non, non, vous n'en avez pas le droit ! »

« — Ah ! sapristi ! Monsieur Lafon, vous m'y faites songer ; seulement c'est trop tard. Non, ce rôle n'y est pas ; je conviens que ce rôle manque, Monsieur Lafon.

« — ... Et l'on ne pourrait pas l'y introduire ? Je vous réponds que l'ouvrage y gagnerait, Monsieur.

« — Je n'en doute pas, mais il n'a pas été fait à ce point de vue-là... Que voulez-vous, Monsieur Lafon ! nous sommes des réformateurs, nous voulons ramener la nature sur la scène.

« — ... Et vous n'admirez pas Orosmane, quand il dit à Nérestan :

Te serais-tu flatté
D'égalier Orosmane en générosité ?

« — Non, Monsieur Lafon.

« — Vous n'admirez pas Tancrède, quand il dit à Orbassan :

Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie ;
Viens mourir de ma main ou m'arracher la vie !

« — Non, Monsieur Lafon.

« — ... Alors, Monsieur, je comprends que vous n'avez pas mis dans votre *Christine* un gaillard bien posé qui dise à cette drôlesse de reine : « Votre Majesté n'a pas le droit d'assassiner ce pauvre « homme. Non, non, non, elle n'en a pas le droit ! »

« — Et, du moment que je n'ai pas mis ce gaillard-là dans ma *Christine* ?

« — Monsieur, ma visite n'a plus d'objet ¹. »

Ce n'est pas tout. Jouent-ils un rôle vraiment *nouveau*, les comédiens le ramènent aux proportions et aux *mœurs* de leur *emploi*. Tous les valets doivent être des Crispins ou des Figaros, tous les hommes du monde des Dorantes ou des Moncades, toutes les ingénues des Agnès, etc. Ecoutez encore Alexandre Dumas :

« Les répétitions d'*Antony* (à la Comédie-Française, en 1830) durèrent trois mois... Pendant ces trois mois, avec une persistance et une habileté dont elle était seule capable, M^{lle} Mars était parvenue à ramener le rôle d'Alècle aux proportions d'un rôle d'Alex. Duval ou de Scribe, de *la Fille d'honneur* ou de *Valérie*. De son côté, Firmin jouait de son mieux le rôle d'Antony, comme il avait fait, deux ans auparavant, de celui de Monaldeschi ², et il en

¹ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 207.

² *Christine* fut reçue et répétée au Théâtre-Français, mais jouée à l'Odéon, le 30 mars 1830. Le rôle de Monaldeschi y fut créé par Lockroy ; celui de

rabattait toutes les aspérités. Il en résulte que, le trimestre écoulé, Adèle et Antony étaient deux charmants amoureux du Gymnase, qui pouvaient parfaitement s'appeler M. Arthur et M^{lle} Céleste¹. » On sait, d'ailleurs, que M^{lle} Mars, après ces trois mois de répétitions, refusa de jouer la pièce. Alex Dumas comprit que son Antony était un Bocage et son Adèle une Dorval, — c'est-à-dire qu'il porta ses rôles à des artistes qui n'avaient ni traditions ni emplois, et qui « jouèrent dans le mouvement ».

Les journalistes du temps ne cessaient de protester contre cette tyrannie des conventions. A propos d'une pièce de Scribe, *Le plus beau jour de la vie*, le rédacteur du *Globe* écrit : « ... Les petits théâtres, qui ne comptent pas un siècle d'existence, véritables roturiers de la littérature, sont heureusement exempts de vieilles habitudes, de mœurs traditionnelles. Aussi n'y voit-on ni Crispins, ni Lisettes, ni marquis à talons rouges et à perruques poudrées. Ce sont des maisons modernes où l'on se garde d'accrocher des portraits du temps passé. Costumes et manières, langage et ridicules, là tout est du jour, du moment. Les auteurs y retracent ce qu'ils ont vu, tandis que sur les scènes élevées, on voit rarement autre chose que ce qu'on a lu². » Le même journal, félicitant la Comédie-Française d'avoir reçu et joué une petite pièce où sont représentées les mœurs du jour, motive ainsi ses éloges : « ... Ces essais habituent nos acteurs à se défaire du jeu de tradition, de leur récit pédant et de tout cet apprêt si contraire à nos mœurs ; et quand viendront de meilleurs jours pour la grande comédie et la libre satire des travers du temps, nous aurons autre chose que ces marquis du dix-septième siècle et ces coquettes du dix-huitième, avec ces oncles ridicules et ces valets à prétentions que nous retrouvons toujours les mêmes sous tous les masques, et qui ont le talent de faire une antiquité de la pièce la plus moderne³. »

Ainsi, le premier obstacle au rajeunissement de la comédie de mœurs, c'est, je le répète, le respect exagéré des comédiens eux-mêmes pour les traditions ; ils veulent se faire applaudir dans des rôles brillants dont les effets sont depuis longtemps calculés, et ils reçoivent d'insipides delayages en cinq actes et en vers qui ont à

Christine par M^{lle} Georges ; celui de Sentinelli par Ligier. *Antony*, joué à la Porte-Saint-Martin le 3 mai 1831, fut reporté aux Français en 1834 pour les débuts de M^{lle} Dorval à ce théâtre : le jour même ou la première représentation de la reprise était affichée, M. Thiers entendit la pièce (Voy. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. VII et VIII, et dans les *Débats* du 5 mai 1834, un article de Jules Janin).

¹ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 245.

² *Le Globe*, 12 avril 1825.

³ *Le Globe*, 19 février 1825.

leurs yeux le triste mérite de ressembler aux plus médiocres pièces du répertoire de second ordre.

Et pourtant, nous serions bien injustes envers M^{lle} Mars, si nous ne rappelions pas qu'elle a créé non seulement, dans le drame, la duchesse de Guise (*Henri III*) et doña Sol (*Hernani*), mais encore la Valérie de Scribe, Hortense de *l'École des vieillards*, M^{lle} de Belle-Isle, etc., et qu'elle a renouvelé l'interprétation de Célimène ou de Silvia. Mais M^{lle} Mars fut, parmi les *comédiens français* de cette époque, une brillante exception. Et c'était au Gymnase, aux Variétés, à la Porte-Saint-Martin, qu'il fallait chercher les Bouffé, les Arnal, les Odry, les Volnys, et Bocage, et Mélingue, et Frédérick Lemaître, et Léontine Fay, et M^{me} Théodore, et l'incomparable Dorval.

III

Mais les comédiens furent longtemps encouragés dans leurs travers, au Théâtre-Français, par ce groupe de spectateurs qui alla en s'émiettant de 1830 à 1848, et qu'on appelait les *connaisseurs*.

Avant la Révolution, qui désorganisa pour un temps les traditions de la maison de Molière, les *connaisseurs*, debout au parterre, étaient les juges redoutés des jeunes auteurs et des comédiens débutants. Certes, on peut leur attribuer, sans craindre même de déplaire à leur mémoire, l'immobilité des genres dramatiques et la formation lente et sûre d'une respectable routine. Oh! les *connaisseurs!* la plaie de tous les arts; ainsi nommés parce qu'ils n'admettent que ce qu'ils connaissent ou ce qui du moins y ressemble de très près. Ce n'était pas un *connaisseur* que ce bourgeois du parterre qui, en 1659, criait à Molière après *les Précieuses* : « Courage! voilà la bonne comédienne! » Mais c'était un *connaisseur* que M. Lysidas, qui examine *l'École des femmes* selon la protase, l'épîtase et la péripétie. Boileau n'était pas un *connaisseur*, lui qui dédaignait le grand Chapelain et le tendre Quinault, pour estimer des novateurs sans réputation acquise, tels que Molière, Racine et La Fontaine. Mais c'était un *connaisseur* que La Harpe qui jugeait Bossuet *médiocre* dans le sermon.

La Révolution, donc, avait beaucoup éprouvé ces pauvres *connaisseurs*. Grimod de la Reynière, dans son *Censeur dramatique*, pleure de vraies larmes sur « l'ancien parterre du faubourg Saint-Germain ». Mais enfin, les débris de cette phalange s'étaient retrouvés et enrégimentés de nouveau; et, sous l'Empire, ils

avaient eu quelques beaux jours, quand on reprenait la *Didon* de Lefranc de Pompignan, ou la *Briséis* de Poincine de Sivry, ou le *Philoctète*, de La Harpe ! Les plus anciens avaient appris aux plus jeunes comment Prévillo prononçait tel vers dans les *Femmes savantes*, comment Monvel disait : « Soyons amis, Cinna ! » C'est pour eux que Fleury, nous l'avons dit, jouait des rôles intéressants comme le *Séducteur amoureux*, du marquis de Bièvre ! Ce sont eux qui soutinrent d'absurdes tragédies, que les contemporains de Racine ou de Voltaire auraient sifflées. Et, par une singulière aberration, leur coterie fut tout ensemble littéraire et politique ; voltairiens en art dramatique comme en religion, ils voulaient protéger la scène française contre l'invasion d'une école qui se réclamait de Chateaubriand, du moyen âge et d'un mot spirituel de Charles X. « Le Théâtre-Français, dit Rémusat en 1829, est défendu avec un respect fanatique par les zéloteurs du passé. Chassés successivement de tant d'autres postes, ils se sont réfugiés dans les coulisses comme dans une dernière bastille ¹. »

Pour eux jouent les comédiens ; pour eux aussi écrivent les auteurs un peu timides qui veulent être *estimés*. De là, sans doute, le nombre assez considérable de comédies sans sujet, sans objet, sans caractères et sans mœurs, « où les personnages marchent en l'air comme les bonshommes des paravents chinois », mais où des lieux communs sur l'amour, la médisance, l'ambition, sont développés par des colobrettes, des valets, des marquis, des comtesses, des procureurs, dont le type original remonte à Dancourt ou à La Chaussée. Sans compter les comédies que j'ai citées plus haut, en voici quelques autres, également en cinq actes et en vers : *L'Amour et l'Ambition*, de Riboutté (1822). *L'École de la Jeunesse*, de Draparnaud (1828) ; *L'Homme aux scrupules*, anonyme (1823) ; *L'Homme habile*, de d'Épagny (1827), etc...

Mais, tout doucement, le public même du Théâtre-Français se modifie. Le succès d'*Henri III*, la bataille d'*Hernani*, le triomphe de M^{me} Dorval dans *Chatterton*, deroutent et dispersent les derniers *connaisseurs*. De plus, leur discrète approbation est étouffée ou neutralisée par l'influence grandissante de la clique. Longtemps encore, cependant, va subsister le préjugé de la grande comédie à coupe classique. Et, cette fois, c'est la faute des auteurs, — troisième et dernier aspect de la question.

Un auteur dramatique, vers 1820, 1830 ou 1840, est tenté par plusieurs genres très différents. Pour le Gymnase ou pour les Variétés, pour le Vaudeville, les Nouveautés ou le Palais-Royal

¹ *Revue française*, janvier 1829.

(à partir de 1832), il peut écrire soit une légère esquisse en un acte, comme les pièces du Scribe première manière, soit une de ces comédies historiques dont *les Premières armes de Richelieu* (Bayard, 1839) restent le type. Ainsi travaillèrent ces innombrables vaudevillistes, la plupart collaborateurs de Scribe, — Théaulon, Bayard, Poirson, Varner, Germain Delavigne, Saintine, Mélesville, Dupin, Mazères... Et quelques-uns de ceux-là, à la suite de Scribe, devaient s'élever plus haut. Ou bien le jeune auteur écrira pour l'Odéon ou la Porte-Saint-Martin, ou même pour la Comédie-Française, du drame romanesque en prose, sur le modèle de *l'Abbé de l'Épée* ou de *la Belle Fermière*, genre qui touche assez souvent, et comme malgré lui, aux mœurs du jour ou à la politique, et qui souvent aussi n'est qu'un mélodrame raisonnable. Tels sont *Vanclas ou les anciens amis*, de Picard (Odéon 1817); *Eugène et Guillaume ou les amis d'enfance*, tiré par Picard lui-même de son roman (Odéon 1820); *Luxe et indigence ou le Ménage parisien*, par d'Epagny (Odéon 1824), etc... Tout à côté de cette comédie romanesque, mais à un degré au-dessus, commence à se développer la comédie de mœurs en prose, celle que le vaudeville alimente inconsciemment, et qui, se fortifiant peu à peu, commence par *Un moment d'imprudence* (1819), de Wafard et Fulgence (Odéon 1819), et *le Voyage à Dieppe*, des mêmes auteurs (Odéon 1821), pour aboutir au *Mariage d'argent*, de Scribe (1827), et à *la Mère et la fille*, de Mazères et Empis (1830). D'ailleurs, ce genre, à la fois léger et sérieux, arrivait en droite ligne de Sedaine et s'était déjà enrichi des meilleures comédies de Picard et d'Alex. Duval. Eh bien, là était la véritable voie des auteurs comiques; et là aussi nous trouvons les précurseurs immédiats des Dumas fils et des Augier; on le verra bien quand nous tirerons de ce répertoire des types et des situations, dans la seconde partie de cette étude. Les contemporains ont souvent reproché à Scribe d'avoir écrit *en prose* ses grandes comédies comme *la Camaraderie*, *la Calomnie*, *une Chaîne* : il ne leur manquerait plus que d'être écrites en vers!

Et justement, c'est à la comédie en vers que songent alors les plus ambitieux des écrivains dramatiques, ceux qui veulent débiter brillamment à l'Odéon et surtout à la Comédie-Française. Or, on peut soutenir et démontrer que si le vers convenait plus que jamais aux sujets historiques et fantaisistes, il ne pouvait être qu'une entrave pour la peinture à la fois exacte et durable des ridicules et des mœurs du jour. Sans doute, le vers permettra de formuler, çà et là, d'une plus vive manière, des aphorismes et des traits : mais ce sont quelques écus d'or égarés dans une masse de gros sous. Nos mœurs, nos usages, nos costumes, sont devenus,

depuis la Révolution, trop bourgeois et trop réellement prosaïques, pour que la poésie même familière puisse s'en accommoder. Le réalisme en vers est excellent à distance. Que don César de Bazan, dans *Ruy-Blas*, décrive ses guenilles, commente son repas, donne des commissions et des indications topographiques au laquais de don Salluste; que Cyrano « empanache » les détails les plus triviaux de la cuisine ou de la guerre : le recul et le pittoresque conspirent à l'effet poétique. J'accrocherais volontiers aux murs de mon salon un intérieur de cuisine hollandaise, et je croirais regarder une œuvre d'art. Mais je n'y mettrais pas la reproduction, si brillante qu'elle soit, du chaudron où ma cuisinière fait ses ragoûts. Aujourd'hui, on coule en bronze, pour les piédestaux des *monuments politiques*, des bas-reliefs où gesticulent des « représentants du peuple » en redingote et en *gibus*, des ouvriers en blouse, des femmes en caracos et en bonnets à brides! Mais quand Phidias déroulait la frise du Parthénon, il pouvait faire saillir les muscles des jeunes cavaliers demi-nus, et mouler sur les corps gracieux des vierges athéniennes les longs plis des tissus légers.

Ecoutez ces réflexions de Théophile Gautier sur une comédie en vers (*le Ménage parisien*, de Bayard) : « Cette comédie n'est pas en prose : est-ce à dire pour cela qu'elle soit en vers? C'est une question. Elle est certainement aussi bien en vers que beaucoup de pièces de Delaville, de Duvat, de Casimir Bonjour et de Samson, et une infinité d'autres du répertoire, mais voilà tout... Dans quel but se livrer à ce travail inutile, qui empêche seulement la prose d'être bonne et ne l'élève pas jusqu'à la poésie? A quoi bon ce rythme somnolent et sans charme jeté sur des pensées vulgaires? Il est difficile d'appliquer le vers à des pièces dont les acteurs sont habillés du frac et ont des professions antipoétiques, comme celles d'agent de change, de banquier, de remier, etc., etc. Que des personnages typiques comme Orgon, Valère, Mascarille, Dorine, parlent en vers, cela se conçoit; la fantaisie du costume, la liberté du milieu où ils se meuvent, permettent au poète des hardiesses et des caprices de style, des images et des couleurs vives; mais pourquoi versifier les lieux communs d'une conversation entre bourgeois? »

Gautier, qui s'y connaissait, a raison. Quand on veut dire : « Nicole, apporte-moi mes pantoufles et mon bonnet de nuit », mieux vaut faire de la prose sans le savoir que de la poésie d'intention. Mais vous voyez qu'il admet le vers pour les *personnages typiques* de la comédie de caractère. Aussi peut-on s'expliquer que

Casimir Delavigne ait versifié *l'Ecole des vieillards*, et Casimir Bonjour *l'Education ou les Deux cousines* et *le Bachelier de Ségovie*. Ce que l'on comprend moins, — ou seulement par le pré-juge littéraire que j'analyse ici, — c'est que le premier ait écrit en vers *les Comédiens*, pièce destinée à peindre les mœurs des acteurs de son temps, et le second *le Protecteur et le mari* et *l'Argent*, où il est question du ministère, de la Bourse, de la loterie, de préfecture, d'huissiers, etc. Enfin, ce qui ne se comprend plus du tout, c'est que Casimir Delavigne ait justement renoncé aux vers pour écrire son *Don Juan d'Autriche* qui, certes, par le milieu, les personnages et les passions, se blait appeler de lui même la poésie éloquente ou pittoresque!

On pardonnerait à ces pièces leurs prétentions poétiques, si l'usage du vers n'avait le plus souvent détourné les auteurs de la peinture fidèle des mœurs de leur temps. Ils choisissent des sujets intéressants et nouveaux. Mais, à chaque pas, la tentation du lieu commun les entraîne à la pâle imitation des *modèles*, la difficulté des périphrases les empêche de creuser le ridicule du jour. Toute leur vérité ne consiste plus qu'en allusions rautes et spirituelles; — et voilà précisément ce que, malgré le plus loyal effort, il nous est difficile de retrouver et de goûter.

IV

D'autre part si la grande comédie, celle qui veut continuer la tradition, nous paraît aujourd'hui si vague, si peu propre à nous instruire sur les mœurs de la Restauration et du gouvernement de Juillet, ce n'est pas seulement parce que les acteurs l'estiment d'autant plus qu'elle est moins *nouvelle*, ou parce que les jeunes auteurs veulent ressembler aux *bons modèles*, — c'est aussi parce que la censure, plus vigilante pour les ouvrages sérieux que pour les bluette du Gymnase ou du Vaudeville, défend aux écrivains de porter sur la scène certains ridicules ou certaines situations.

Le rôle de la censure, sous la Restauration, a donné lieu à de très curieuses et très précises réclamations, de la part des critiques et des auteurs. Une des plus spirituelles et des moins connues est celle que Casimir Bonjour publiait, en 1823, comme préface aux *Deux cousines*, sous ce titre déjà piquant : *Dialogue entre un Vandale poli et moi*.

« LE VANDALE, *la tête en arrière et la main dans le gousset*. — Mon cher Monsieur, vous avez beau dire, il faut supprimer votre

marquis; la noblesse est une chose trop respectable pour qu'on la mette en scène.

MOI, *incliné respectueusement*. — Daignez donc m'entendre, Monsieur. Je ridiculise dans une plébéienne la manie de vouloir épouser un grand seigneur; si j'ôte le grand seigneur, il n'y a plus de pièce.

LE VANDALE. — Je n'entre pas dans ces détails. Vous attaquez la noblesse, vous êtes injuste envers nous.

MOI. — Mais, Monsieur, Molière a dans ses ouvrages des marquis et des comtes.

LE VANDALE. — Molière, Monsieur. Molière était un libéral. On ne laisserait pas aujourd'hui jouer ses pièces; et certes, si l'on m'en croyait...

MOI. — Si je ne puis pas avoir un marquis, souffrez du moins que j'aie un comte?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un baron?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un chevalier?

LE VANDALE. — Non, Monsieur.

MOI. — Un seigneur étranger?

LE VANDALE. — Non, Monsieur! Non, Monsieur!

MOI. — Il me semble pourtant que cette dernière proposition concilierait tout, les allusions n'étant plus directes...

LE VANDALE. — Votre seigneur étranger est une mauvaise plaisanterie; les noblesses sont solidaires.

MOI. — Allons, Monsieur, je me sou mets. J'aime mieux faire un contresens que de perdre le fruit de deux années de travail.

LE VANDALE. — Cela ne suffit pas. Il convient que vous indiquiez positivement que votre Rosambert est un noble de Buonaparte, un homme enrichi par de mauvais moyens.

MOI. — Eh bien, je me résigne encore. Mais, maintenant que j'ai fait tant de sacrifices, puis-je du moins rétablir certains passages? J'en ai cité de bien inoffensifs. Vous qui avez l'habitude de la scène, vous devez sentir, par exemple que...

LE VANDALE, *m'interrompant vivement*. — Monsieur, nous avons des mœurs! nous n'allons point au spectacle.

MOI. — Ah! pardon; je croyais que, dans votre position, la chose était indispensable, et que vous ne jugiez pas les gens sans les entendre. Mais pour quel motif, dites-moi, ne pourrais-je pas garder le vers suivant : *Je prétends devenir l'ami de votre époux*.

LE VANDALE. — C'est qu'il serait sifflé. Ne voyez-vous pas qu'il est indécent.

MOI. — Grand merci de votre attention ! Mais pourquoi ne me serait-il pas permis de rétablir celui-ci : *Je ne méprise, moi, que ceux qui ne font rien.*

LE VANDALE. — C'est qu'il serait applaudi.

MOI. — Mais, Monsieur, je n'écris que pour l'être.

LE VANDALE. — Tous les passages applaudis de nos jours sont séditieux. D'ailleurs, de quoi vous plaîgnez-vous ? Nous avons remplacé votre vers.

MOI. — Il est vrai ; mais celui que vous avez substitué est peut-être un peu... terne. Rendez-moi le mien, je vous prie.

LE VANDALE. — Je vous l'ai déjà dit, votre vers serait applaudi ; mettez le nôtre.

MOI. — Avec votre manière de juger, il n'y aura bientôt plus d'art dramatique en France.

LE VANDALE, *me poussant doucement vers l'antichambre.* — Le grand mal ; pensez-vous que les sociétés ne puissent pas exister sans théâtre ?

MOI. — C'en est fait, je le vois ; mon avenir est perdu ! plus de comédies ; je renonce à la carrière.

LE VANDALE, *en fermant la porte.* — Je vous en félicite ; nous aurons un honnête homme de plus, et un auteur dramatique de moins. »

D'après les notes de Casimir Bonjour, toutes les réponses du *Vandale* sont historiques ¹.

On peut rappeler qu'Alexandre Duval, dans plusieurs de ses très intéressantes préfaces, attribuée à la censure de l'Empire, puis à celle de la Restauration, le caractère vague et indécis de la comédie de mœurs, et l'évolution nécessaire vers la comédie historique ou le drame. En 1822, il écrit ceci : « Si la censure continue de rejeter toutes les pièces qui offriront la peinture de nos mœurs modernes, comment satisfaire le goût du public et son entraînement pour la nouveauté ? Il faut l'amuser d'abord ; et ne pouvant obtenir ce qu'il désire, il finira par accepter ce qu'on lui présen-

¹ Les œuvres de Casimir Bonjour étaient restées jusqu'à cette année séparées et dispersées. Elles viennent d'être réunies en une édition, comprenant quatre volumes, un de *Mélanges*, trois de *Théâtre*, chez Lemerre. Cette publication est due à la fille même de C. Bonjour, M^{me} C. Buñoir, veuve de l'éminent jurisconsulte. Nous sommes heureux d'avoir pu en profiter pour le présent travail, Casimir Bonjour ayant eu de 1821 à 1844 de très brillants succès au Théâtre-Français et à l'Odéon, et devant rester un des auteurs caractéristiques de la *comédie en vers*, entre C. Delavigne et Ponsard.

tera. Sans doute, si on le laissait maître de ses plaisirs, il est dans ses goûts de préférer ce qui est vrai et raisonnable à ce qui est outré et invraisemblable. Il préférerait toujours le tableau des caractères et des ridicules qui sont sous ses yeux, à l'assemblage tudesque de mille événements souvent communs¹... » Et Duval prédit le succès prochain du drame romantique.

Le *Globe*, qui n'est pas un journal frondeur, mais dont l'opposition est réfléchie, donne également sur le rôle de la censure, par rapport à la comédie, des réflexions judicieuses et critiques : « Un poète comique, plein d'esprit et de grâce, a dit qu'à défaut de monuments, on pourrait, avec les seules comédies d'un peuple, refaire son histoire, ou au moins la deviner. Si quelqu'un s'avisait un jour, quand nous ne serons plus, de mettre à exécution l'idée de M. Etienne, et de nous ressusciter à l'aide des pièces qu'on nous permet de siffler ou d'applaudir, il risquerait de nous affubler de tous les ridicules de nos pères. Cette excellente censure dramatique a si bien pris sous sa protection nos vices et nos travers, que nous n'avons rien à laisser au curieux avenir : elle nous supprime nous et notre siècle². » Et deux ans plus tard, le même journal précise ses reproches et ses indications. Un peu longue peut-être, la citation suivante est tout à fait instructive ; elle marque mieux que des réflexions fantaisistes le véritable état des esprits sous la Restauration : « Ne répète-t-on pas tous les jours aux auteurs : « Au lieu de repasser de vieilles scènes d'amour, peignez « la société actuelle ; les ridicules fourmillent ; livrez à la risée du « parler ces entrepreneurs de morale, ces marchands de fidélité « et de dévouement, ces solliciteurs qui poursuivent à travers les « processions une recette générale, ces... » Je m'arrête (continue le rédacteur), car la simple énumération des sujets que l'on conseille de mettre sur la scène pourrait faire saisir un journal. Hélas ! on rirait au théâtre comme on rit à la Chambre des députés, si la police dramatique ne couvrait de son égide tous les ridicules, grands et petits. Il n'y a que ces pauvres agents de change et leurs clients qu'elle abandonne aux épigrammes : encore faut-il que les agioteurs jouent à la baisse ; car, dès qu'ils jouent à la hausse, la censure les protège. Mais nous en verrons bien d'autres, vraiment, quand la régie des théâtres sera réunie à la ferme des jeux :

¹ Alexandre Duval, *Œuvres*, Paris 1822, t. II, 394. — J'ai cité *in extenso* cette page de Duval, à propos du mélodrame, dans *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*. Paris, Hachette 1897 ; — et d'autres extraits relatifs à la même question dans *La Comédie et les mœurs sous l'Empire* (*Revue d'histoire littéraire* de janvier 1899).

² *Globe*, 7 décembre 1824.

le Juif d'*Ivanhoé*, sacrifié à une des grandes puissances de la Bourse, me fait trembler pour le *Joueur* de Regnard. Soyons juste, quoique journaliste, et ne reprochons plus aux auteurs de tourner toujours dans le même cercle, d'écrire des comédies qui ne peignent rien, des romans dialogués. Broder quelques jolies scènes sur un antique canevas, rajeunir par un dialogue spirituel une fable usée, voilà tout ce qu'il est permis de faire aujourd'hui¹. »

Il y a là quelques observations très exactes. C'est ainsi qu'en l'absence de comédies où l'on aurait peint les tartufes politiques et les solliciteurs éhontés de tous les régimes, les officiers en demi-soie comme le Philippe Brideau de Balzac, et les acquéreurs des bien nationaux éclaboussant les maîtres dont jadis ils recevaient des pourboires, nous trouvons du moins, dès la Restauration, la satire des spéculateurs et des tripoteurs d'argent. En 1826, on voit se succéder à quatre mois d'intervalle, au Théâtre-Français : en juin, *le Spéculateur*, de Riboulté; en juillet, *l'Agiotage*, de Picard et Empis; en octobre, *l'Argent*, de Casimir Bonjour. Sous le gouvernement de Juillet, au contraire, la satire des gens de Bourse est plus atténuée : ils étaient devenus bien utiles; et, d'ailleurs, on commençait à penser qu'un homme qui s'enrichit n'est jamais ridicule. Cependant, c'est en 1834 qu'apparaît, dans le vrai *Robert Macaire*², le type de M. Gogo, l'actionnaire toujours volé.

D'un autre côté, si la Restauration interdit à la comédie des sujets propres à réveiller des haines et à provoquer des conflits (et qui donc, en bonne politique, pourrait le lui reprocher?), elle n'a pas empêché complètement la peinture satirique de la société nouvelle. En effet, c'est en 1827 que Picard et Mazères donnent *les Trois quartiers*, où les bourgeois de la rue Saint-Denis, les financiers de la Chaussée d'Antin et la noblesse du faubourg Saint-Germain se disent mutuellement d'excellentes vérités et finissent par se réconcilier. Le rédacteur des *Débats* félicite les auteurs « d'avoir renoncé au romanesque pour peindre leur temps³ ». En 1819, Delaville donne au Théâtre-Français *Une Journée d'élection*, où les types d'électeurs de l'époque sont assez finement représentés. La même année, *le Protecteur et le mari*, de Casimir Bonjour, contient une satire de l'ambition administrative qui commençait à dévorer tous les citoyens français; et Bayard, dans *Ma femme et ma place*, traitait en prose, et pour l'Odéon (mai 1830), le même sujet.

La révolution de 1830, en suspendant la censure, détermina

¹ *Le Globe*, 7 octobre 1826.

² Lenient, *Comédie au dix-neuvième siècle*, t. II, p. 249.

³ *Débats*, 6 juin 1827.

fort peu de chefs-d'œuvre. Si, dans le *drame*, on eut *Marion Delorme* (1831), *Antony* (1831), *la Maréchale d'Ancre* (1831), ou des pièces politico-historiques, d'une allure assez libre et aux types assez amusants, comme le *Napoléon Bonaparte* d'Alex. Dumas (1831), je ne vois éclore aucune comédie de mœurs. Je me trompe; voici *les Intrigants ou la Congrégation* de Delaville, interdits en 1825, et joués (enfin!) en mars 1831, au Théâtre-Français. Espérons, pour l'honneur des écrivains français, que la censure de la Restauration eut à supprimer de meilleurs ouvrages! Par contre, c'est, pendant près de deux ans, une poussée de pièces anti-royalistes et anticléricales, comme *Cagotisme et liberté*, d'Etienne, Duvert et Ernest (Vaudeville, janvier 1831), ou *la Cure et l'Archevêché* d'Alexis et Benjamin (Porte-Saint-Martin, août 1831)¹. Le calme à peu près revenu et la censure rétablie, les comédies de mœurs s'espacent encore beaucoup, si sous ce titre on veut placer seulement celles qui flagellent des ridicules sociaux, qui prétendent redresser les torts des *aristocrates* ou des *bourgeois*, ou qui raillent les prétentions et les usages politiques. J'aperçois, en 1831, *un Changement de ministère* de Mazères et Empis; la scène est placée en Angleterre, comme dans *l'Ambitieux* de Scribe (1834), mais les allusions furent vivement saisies. Même année, une comédie en prose de Camille Bonjour, *Naissance, mérite et fortune*, sur les élections; et, en 1833, du même auteur, cinq actes en vers, *le Presbytère*, pièce assez singulière, mais curieuse et souvent très spirituelle². *Les Boudeurs* de Longpré (1835) mériteront de nous arrêter quand nous étudierons la satire des classes sociales. On trouve bien encore quelques traits intéressants dans *Marie ou les trois époques*, de M^{me} Ancelot (1836), *les Philanthropes*, de Muret et de Courcy (1842), *l'Enseignement mutuel*, de E. Nus et Ch. Desnoyers (1845), *la Chasse aux fripons*, de C. Doucet (1846), et *les Aristocraties*, d'E. Arago (1847). Mettons à part *Bertrand et Raton* (1833), *la Camaraderie* (1836) et *la Calomnie* (1840), de Scribe.

On le voit, en dépit de la censure, les comédies de mœurs, même au Théâtre-Français et à l'Odéon, sont encore assez nombreuses. Mais il convient de signaler dès maintenant tout un autre groupe, celui des pièces « passionnelles ». Ce n'était pas impunément que le mélodrame et le drame avaient déchaîné les *Antony*, les *Didier*, les *Ruy-Blas*. Nous verrons tout à l'heure comment, des

¹ Voy., sur cette pièce, le feuilleton de Jules Janin (*Débats*, 4 août 1831).

² Voy., dans le *Figaro* du 11 février 1829, l'affaire de l'abbé Dumonteil, qui a inspiré à C. Bonjour l'idée de sa comédie.

sujets légers et des petits ridicules mondains, la comédie passe assez rapidement à l'étude encore insuffisante, mais déjà très hardie, de l'amour coupable.

IV

Ainsi la comédie va, de plus en plus, abandonner les ridicules et les mœurs pour les passions. Voilà un fait extrêmement remarquable, et dont, au fond, ni le goût arriéré des *grands* acteurs, ni les prétentions des jeunes auteurs, ni les vexations de la censure, ne donnent la véritable et décisive raison.

Cette raison est à la fois très simple et très difficile à bien saisir. C'est que, pour peindre les *mœurs*, il faut que l'on puisse les observer; pour les observer, l'auteur doit avoir sous les yeux un modèle stable et suffisamment caractéristique. Si la société est en perpétuel mouvement; si les classes non seulement n'y ont rien de tranché, mais se mêlent, se fondent, se séparent de nouveau, disparaissent pour reparaitre, et, à chaque fois, perdent une de leurs marques essentielles pour en présenter une autre qui disparaîtra demain, comment voulez-vous que la comédie peigne les mœurs? Certes! ils avaient la partie belle, — génie ou talent à part, — les Molière, les Regnard, les Dancourt, les Beaumarchais! Au dix-septième siècle et au dix-huitième, tout le monde savait, rien qu'à l'entendre nommer, ce qu'était un *marquis*, un *bourgeois*, un *marchand*, un *médecin*... Mais je laisse ici la parole à Dumas père, qui écrivait, en 1836 :

« Du temps de nos grands maîtres, la comédie était chose plus facile que dans le nôtre. Cela tenait à ce que la société était divisée par castes; que chaque caste avait un costume particulier qui renfermait ses mœurs comme un cadre renferme un tableau; que le déplacement des rangs n'était point encore opéré; que l'égalité des hommes n'était point encore admise. Il en résultait que ces castes différentes ne s'élevaient point ou ne s'abaissaient point par des mariages, mais s'alliaient entre elles, et, par conséquent, transmettaient aux enfants les vertus, les mœurs et les ridicules des pères. Il en résultait des types invariables et prolongés, non seulement dans les costumes, mais encore dans les physionomies. Les Juifs ont gardé depuis Moïse leurs yeux noirs, leur nez aquilin, et, depuis Titus, leur amour du commerce. Depuis la Révolution, au contraire, le niveau a passé sur la société : plus d'habits brodés pour les grands seigneurs, plus de robes longues pour les médecins, plus de perruques pour les avocats; tous portent la redingote et le frac, déjeunent au même café, dînent au même restaurant,

vont au même spectacle. Les bals de la cour eux-mêmes n'ont gardé ni cachet ni caractère. Il résulte de ce nivellement une généralité de mœurs, qui ne sont ni meilleures, ni plus mauvaises dans une classe que dans l'autre, des nuances au lieu de couleurs. Or ce sont des couleurs et non des nuances qu'il faut au peintre qui veut faire des tableaux ¹. »

Si encore cette tendance à l'égalité et à l'uniformité suivait une marche lente et logique, « le peintre qui veut faire des tableaux » aurait tout le temps voulu de saisir son modèle. La société n'a jamais été stationnaire; il ne faut pas exagérer la séparation des castes sous l'ancien régime; La Bruyère, Saint-Simon, Molière lui-même, qui a fait *le Bourgeois gentilhomme*, et Dancourt, qui a donné *les Bourgeoises à la mode*, nous prouveraient que la noblesse, la finance et la bourgeoisie ne vivaient pas dans des *compartiments*. Mais alors c'était une évolution, soumise aux lois naturelles des choses. Depuis 89, au contraire, la montée était à la fois rapide et intermittente; c'étaient de violentes poussées en avant, puis de brusques reculs; c'était, après l'abolition de toute noblesse, la création d'une noblesse nouvelle, puis la rentrée de l'ancienne et le conflit; conflit entre les ducs et barons de l'Empire et les marquis de l'ancien régime; conflit entre les noblesses réunies et la bourgeoisie; et l'arrivée tumultueuse d'un troisième larron, le peuple. La pairie héréditaire n'a pas eu le temps de *constituer ses ridicules* qu'elle est supprimée. Le bourgeois garde-national, le bourgeois propriétaire et électeur, le bourgeois éligible, sont des types qui se montrent, se transforment et disparaissent.

On ne peut donc « faire de tableaux »; aussi fait-on des croquis. On ne peint pas des ridicules pour la Comédie-Française, on esquisse les caricatures pour le Gymnase.

« La comédie moderne s'est faite en soirée avec un agenda et un crayon, et la scène s'est trouvée en rivalité avec les journaux. » Ainsi parle Rémusat dans la *Revue française* ².

Et que dit le *Globe*, en 1825? « ... Plus d'indépendance quant au préjugé des règles, plus de vérité et de fraîcheur dans les portraits, plus de liberté de la part de la censure, sont les privilèges (des petits théâtres)... Placé au premier rang presque dès sa

¹ A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 68 (feuilleton de l'*Impartial* du 28 mai 1836, à propos de la subvention des théâtres). — Th. Gautier écrit le 1^{er} novembre 1847 : « M. Etienne Arago a fait de la comédie actuelle (*les Aristocraties*), chose difficile, soit à cause de la censure qui ne permet pas de toucher aux véritables sujets, soit à cause de l'effacement des signes extérieurs, résultat d'une civilisation avancée. »

² *Revue française*, juillet 1829.

naissance, le Gymnase s'attache à retracer les mœurs et les ridicules de la haute et de la moyenne société. Il a sagement évité d'entrer en concurrence avec le théâtre des Variétés, qui nous représente les basses classes dans des scènes si vraies et si plaisantes. Les romans fades et gothiques qui charment le public du Vaudeville n'entrent pas non plus dans le cadre qu'il a choisi¹. »

Le même journal loue Théaulon et Etienne d'avoir usé d'une « heureuse liberté » dans *le Bénéficiaire* (mai 1825). « Encourageons-les, dit-il, à suivre un système qui offre les moyens de faire une foule de pièces classiquement manquées, et qu'on n'a pas même osé tenter². »

La *Revue française* va plus loin, jusqu'au fond même de la question, en accusant *l'esprit littéraire, le goût des règles pour elles-mêmes, le métier*, d'avoir perdu la tragédie, altéré la comédie en y introduisant un langage de convention, des mœurs de théâtre, des caractères factices. « Le métier a substitué des modèles de tradition aux modèles toujours nouveaux, toujours changeants. Les genres que méprise la critique parviennent, en se déployant librement à une perfection relative qui manque à de plus graves compositions. On en a la preuve par les petits théâtres. Scribe doit une bonne part de son succès, peut-être de son talent, au dédain des critiques de profession qui n'ont point jugé sérieusement ses ouvrages. Avec l'ambition de faire de grands ouvrages, la timidité serait venue, puis la froideur, puis la routine³. »

Cet avantage, cette supériorité relative des petits théâtres, qui peuvent saisir sur le vif et fixer en quelques traits un ridicule passager, un type d'actualité, a si bien frappé les critiques, que les plus récalcitrants ont fini par se rendre à l'évidence. Vous n'ignorez pas quelle était la répulsion et le dédain de Théophile Gautier pour le vaudeville? Relisez ses articles de *la Presse* intitulés : *Etat actuel du théâtre* (31 juillet 1837)⁴, — *Où en est l'art théâtral* (1^{er} janvier 1838)⁵, — *A bas les charpentiers* (5 mars 1839)⁶; vous constaterez que le vaudeville lui inspire un mépris qui devient une sorte de tic nerveux, et que son opinion, pendant près de dix ans, peut se résumer dans cette célèbre boutade : « Le vaudeville, né malin, mourra stupide⁷. » Mais,

¹ *Le Globe*, 12 avril 1825.

² *Ibid.*, 21 mai 1825.

³ *Revue française*, juillet 1828.

⁴ *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 45.

⁵ *Ibid.*, I, 82.

⁶ *Ibid.*, I, 229.

⁷ *La Presse*, 21 mars 1838 (*Histoire de l'art dramatique*, I, 117).

enfin, ses préventions tombent, il abandonne son *dada*, il voit clair dans la situation réciproque et dans le mérite relatif des genres; à propos d'une comédie de E. Nus et Ch. Desnoyers, *l'Enseignement mutuel*, jouée au Théâtre-Français en 1845, il fait amende honorable. « La comédie actuelle, dit-il, que l'on s'obstine à vouloir jeter dans le moule que Molière a brisé après s'en être servi, comme un statuaire jaloux, existe, non pas au Théâtre-Français, mais sur vingt scènes différentes, morcelée en petits actes, faite de toutes mains... Cette comédie, qui s'appelle le vaudeville, est une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout; adroite et spirituelle, semant par écuellées le sel attique et le sel gris, peignant les mœurs avec une fidélité négligente plus sincère que bien des portraits surchargés; elle n'a guère que le défaut d'être écrite en charabia, et entremêlée de petites musiques stridentes d'une fausseté insupportable. Il est fâcheux que des présomptions classiques empêchent les écrivains en renom de s'emparer de cette forme si souple, si commode, si facile aux caprices, qui se prête à tout, même à la poésie¹ »

Combien de types et de silhouettes ne récolterions-nous pas, en effet, dans les innombrables vaudevilles qui se succèdent de 1815 à 1848! Je ne parle pas seulement du répertoire de Scribe, où le garde national, le *calicot*, le perruquier, le négociant, l'avoué, l'avocat, l'artiste, le portier, etc., forment, pour ainsi dire, un *album de modes* ou de *caricatures*. On sent que tous ces personnages épisodiques ont vécu une heure seulement : ce sont des instantanés. Mais, à côté de Scribe, et parallèlement à lui, que de petites pièces curieuses par leur vérité à la fois aimable et piquante! Ce serait toute une mine à exploiter, et nous voulons nous borner ici à la *comédie*. En parlant du vaudeville, nous éliminons un genre qui a vraiment absorbé presque tout le talent d'observation des écrivains dramatiques à cette époque. Nous constatons ce qui va manquer à la comédie de caractères et de mœurs. Nous expliquons pourquoi, le naturel et le réel s'étant comme canalisés vers le vaudeville, on verra fatalement évoluer la grande comédie, sous l'influence du drame, vers la *passion*.

Les représentants de la comédie classique sentaient bien le danger! Figurez-vous un stratéliste très savant, rendu fameux par des sièges qui ont duré trois ans, et qui veut cerner méthodiquement, emporter selon toutes les règles de son art, une citadelle

¹ *La Presse*, 22 septembre 1845 (*Histoire de l'art dramatique*, IV, 114). — Gautier renouvelle la même observation le 16 février 1846 (t. IV, 222) et le 8 mars 1847 (t. V, 52).

dont il a longuement étudié les approches; — et voilà qu'une troupe de malandrins, armés n'importe comment, indisciplinés comme des singes et souples comme des chats, escaladant de toutes parts les ouvrages avancés, pénètrent dans la place par surprise, et rapportent, à la grande joie du camp affamé, les produits de leur pillage! — Telle dut être l'impression des « auteurs sérieux », impression formulée de la façon la plus *actuelle* par Casimir Bonjour, dans un article intitulé : *Du Vaudeville moderne*. Il constate, en effet, que le vaudeville, s'il se borne à de petits sujets, et « à peindre le quart d'heure », est un genre excellent. Mais ce genre est sorti de ses règles propres, et il a nuï à la *littérature* « en enlevant des acteurs à la comédie, en détournant les auteurs de leur vocation, et en blasant le public. » Sur chacun de ces trois points, Casimir Bonjour fait le procès au vaudeville, et ses arguments sont d'autant plus intéressants qu'ils sont bien ceux qu'un écrivain *académique*, ayant la prétention de laisser après lui des ouvrages travaillés, approfondis, durables, pouvait et devait lancer contre les hâtifs pourvoyeurs des petits théâtres. Et sans aucun doute, il a raison, quand il accuse le *Gymnase*, le *Vaudeville*, les *Variétés*, d'accaparer et de séduire les auteurs de talent, assurés de trouver sur ces scènes secondaires une renommée et une fortune, que jamais le Théâtre-Français n'aurait pu leur offrir! Il a raison encore, Casimir Bonjour, lorsqu'il accuse les vaudevillistes de gâcher le métier, et de déflorer les grands sujets. « Faire un mesquin petit acte de ce qui pouvait, de ce qui devait s'étendre aux grandes proportions de l'art, c'est une jonglerie misérable, c'est surtout un aveu d'impuissance. » Il a raison enfin, quand il constate que le vaudeville gâte le public, qu'il accoutume à l'impatience et qui « refuse d'écouter les développements ¹ ».

Mais il se trompe complètement sur les résultats à venir de ce fâcheux *moment*. Non! le vaudeville ne devait pas causer la perte de la vraie comédie; il devait, au contraire, la sauver et la renouveler. En effet, une des plus curieuses lois de la *transformation des genres* est celle-ci :

Quand un genre dramatique s'est, enfin, après une période de tâtonnements, constitué *classiquement*, il produit un certain nombre de chefs-d'œuvre; puis, sans que les écrivains ou les critiques en devinent les raisons, il s'étiole; il ne donne plus, *bien qu'on le traite avec les procédés mêmes qui ont fait éclore les chefs-d'œuvre*, que des épreuves de plus en plus effacées. Ainsi la tragédie au dix-huitième siècle et sous le premier Empire, ainsi la

¹ Cas. Bonjour, *Œuvres* (éd. de 1902), t. I, p. 64-70.

comédie sous la Restauration. C'est en vain qu'on attend alors un homme de génie qui renouvelle et revivifie le genre, atteint d'une incurable décadence.

Mais, à la même époque, par une coïncidence logique et scientifique, un genre bâtard, méprisé, d'origine populaire ou étrangère, presque inconnu d'abord et se poussant peu à peu, insolemment, dans la faveur du public, soumet toute la matière dramatique à une refonte désordonnée. Pendant que la tragédie agonise, le mélodrame des boulevards, avec une intarissable fécondité, lance sur la scène les sujets historiques, légendaires, fantastiques, — fait parler aux héros chamarrés d'or ou drapés de guenilles, une langue drue, triviale, emphatique, — déchaîne les passions hurlantes, brandit les poignards, verse les poisons, — embrase dans des apothéoses finales les palais babyloniens, italiens, espagnols, — évoque les ombres, les vampires et les démons. Et un beau jour, après une période d'ébullition et de chaos qui n'attendait pour s'apaiser et pour s'organiser que le mot souverain d'un génie créateur, paraissent sur la scène vide et morne du Théâtre-Français *Henri III et sa cour*, un mélodrame en prose, *Hernani*, un mélodrame en vers ! Nous avons le drame romantique. Et ce drame devait toujours, sans doute, se ressentir de ses origines ; mais, enfin, c'était un *grand genre* qui succédait au genre tragique, — et qui sortait non pas d'une évolution de la tragédie, mais d'une substitution.

Le vaudeville devait être à la comédie, ce que fut à la tragédie le mélodrame. Mais la période de préparation fut plus longue ; ce n'est guère que vingt ans après *Henri III* qu'on trouva dans *la Dame aux Camélias* le type enfin réalisé d'un genre à la fois réaliste, romanesque, satirique et passionnel, qui, pendant plus de cinquante ans, allait servir de modèle aux *peintres de mœurs*.

V

Nous commençons à saisir, je pense, les lois de transformation de la *comédie* entre 1815 et 1848.

La grande comédie de caractères est décidément abandonnée, on trompe les efforts de quelques poètes attardés.

La comédie de mœurs, en vers, fournit quelques ouvrages intéressants où il est bon de chercher ce que le public du temps pouvait y applaudir. Mais si les sujets, les situations et les détails spirituels méritent l'attention, il faut avouer que la forme y a beaucoup gêné les auteurs, et qu'il y a souvent disparate et disproportion entre la langue et les sentiments des personnages.

La comédie de mœurs, en prose, apparaît lentement. D'abord, elle est presque exclusivement romanesque et tient de trop près au drame genre Diderot. Peu à peu, traitée par d'anciens vaudevillistes, elle devient plus actuelle et plus franche. La courbe, ici, peut être marquée par les dates suivantes de Scribe, Picard, Empis, Mazères, Bayard : *l'Agiotage* (1826), *les Trois quartiers* (1827), *Bertrand et Raton* (1833), *la Camaraderie* (1836), *la Calomnie* (1840), *le Mari à la campagne* (1844), *le Puff* (1848). Voilà le genre qui est alimenté par le vaudeville, ou qui n'est, pour ainsi dire, que du vaudeville agrandi, de l'esquisse devenue tableau.

La comédie passionnelle et réaliste se développe en même temps, sous l'influence du drame romantique comme *Antony*, *Lucrèce Borgia* ou *Angèle*. En voici les étapes : *une Faute* (Scribe, 1830), *la Mère et la fille* (Mazères et Empis, 1830), *Dix ans de la vie d'une femme* (Scribe, 1832), *l'Honneur d'une femme* (Arago, 1832), *une Liaison* (Mazères et Empis, 1834), *un Fils* (Montigny, 1835), *une Chaîne* (Scribe, 1841), etc.

Ces deux derniers genres, satire des mœurs, peinture des passions domestiques, se réuniront bientôt pour former la pièce contemporaine, telle que Emile Augier (après *Gabrielle*), Dumas fils, Barrière, Sardou..., l'ont pratiquée ou la pratiquent encore. Et chez eux, parfois, le mélange est mal fait; c'est une juxtaposition, très artificielle, de parties comiques et de parties dramatiques. Sardou, dont on vante tant la maîtrise, présente de remarquables exemples de cette maladresse dans *la Famille Benoiton* ou dans *Nos bons villageois*; il est plus habile dans *Nos intimes*. Dumas fils, en général, fond très bien les divers éléments. Dans *le Demi-monde*, *Denise*, *Francillon*, le drame sort des mœurs, et il peut y avoir alternance de rire et de larmes sans que l'impression d'ensemble manque d'unité. Même habileté dans *la Catherine* ou dans *le Marquis de Priola* d'Henri Lavedan, où ce sont bien les mœurs qui créent le drame, où le comique et le sérieux sont en fonction l'un de l'autre.

Ce serait ici le lieu d'étudier l'influence du roman, soit romanesque, soit réaliste, sur l'évolution de la comédie. Le roman, du moins au dix-neuvième siècle (et peut-être aussi au dix-huitième), devance le théâtre. Il lui prépare des types, des passions, un langage; il organise une vaste enquête à travers les sentiments nouveaux et les conditions sociales, et dans ce fatras la comédie se taillera sa part. Il agit fortement sur l'imagination et même sur les idées d'une époque; et, comme le lecteur, seul, admet des hardiesses qu'un public de théâtre repousserait, le roman prépare la voie au réalisme de la scène. Les chefs-d'œuvre de Balzac ont paru

entre 1830 et 1848 : *la Dame aux Camélias*, *le Demi-monde*, *le Fils naturel* sont de 1852, 1855, 1858. Georges Sand produit ses romans à thèses sous le gouvernement de Juillet : la pièce à thèse n'existe guère avant le second Empire. Bornons-nous à ces indications, suffisantes pour notre sujet.

D'autre part, pour bien comprendre l'abandon progressif de la comédie en vers, aux développements méthodiques et lents, aux caractères posés, à l'intrigue sage et vraisemblable, il ne faut pas oublier l'état d'exaltation d'un public qui, à partir de 1830, semble avoir entièrement perdu tout sang-froid. « C'était le temps, dit fort bien J.-J. Weiss dans un feuilleton sur la reprise d'*Antony*, où l'insurrection quotidienne formait la loi et la coutume du pavé de Paris, où de jeunes Brutus, brandissant le poignard aux *Vendanges de Bourgogne*, vouaient publiquement à la mort Louis-Philippe, traître et roi des épiciers, où M^{me} Sand s'habillait en homme pour protester contre la tyrannie de la nature qui s'était permis de lui assigner son sexe, où les ingénieurs fondaient des religions, où Michel Chevalier portait la tunique bleue du disciple à Ménilmontant, où Gannot était le Père Eternel, où Hetzel éditait pieusement et à ses frais les apocalypses de « celui qui fut Caillaux » et qui venait de passer dieu adjoint de « celui qui fut Gannot »... Nous ne sommes plus au diapason ¹ ». *Les Souvenirs dramatiques* et surtout *les Mémoires* de Dumas père contiennent sur cet état d'esprit de précieux et naïfs aveux. Et il est tout naturel que peu à peu on ait demandé au théâtre des émotions aussi fortes et des faits aussi étranges que ceux de la réalité.

Mais aussi, — car en littérature tout est action et réaction, — on voit se déterminer à la même époque un goût particulier pour la *comédie historique*. Sous ce titre, on ne doit pas comprendre, ce me semble, les pièces qui transportent leur action dans des pays étrangers ou qui lui donnent le recul des temps, seulement pour dépayser la censure et piquer le goût du public. Ainsi *Bertrand et Raton* qui contient, en 1833, une si fine satire des entrepreneurs de révolutions et d'émeutes, et qui, selon la vraie morale de la bonne comédie, prévient et avertit les naïfs sans prétendre corriger les vicieux, n'est pas une pièce *historique*, pas

¹ *Le Drame historique et le Drame passionnel*, p. 29. — Ce recueil contient, ainsi que deux autres volumes (*Autour de la comédie française* et *A propos de théâtre*), les meilleurs feuilletons de Weiss aux *Débats* (1883-85), mais les éditeurs ont classé ces articles selon l'ordre chronologique des pièces, — et ont seulement négligé de rappeler la date de chaque feuilleton. Quand donc persuadera-t-on à des éditeurs que la date d'une opinion est encore plus indispensable à connaître que celle d'un fait?

plus que la *Popularité*, de G. Delavigne (1838). A ce genre, au contraire, appartiennent *le Verre d'eau* et *Don Juan d'Autriche*; et encore, de Dumas père, *M^{lle} de Belle-Isle*, *Un mariage sous Louis XV* et *les Demoiselles de Saint-Cyr*; enfin, un très grand nombre de pièces représentées dans les petits théâtres, notamment celles du répertoire de Bouffé ou de Déjazet : les meilleures sont *Michel Perrin* (Mélesville et Duveyrier, 1834) et *les Premières armes de Richelieu* (Bayard et Dumanoir, 1839).

D'où venait alors le goût très prononcé du public pour la comédie historique, pour des pièces agréables sans doute, mais où n'apparaissent ni les types vivants du vaudeville, ni les inquiétudes psychologiques du drame et de la comédie passionnelle? Ce goût nous éclaire sur un des éléments les plus essentiels du succès dramatique, auprès de ces spectateurs si mêlés et qu'il fallait intéresser *en masse*, malgré la diversité et la contradiction de leurs origines et de leurs préjugés. Avec la passion et la sentimentalité, le plus puissant ressort du théâtre est, à cette époque, la *curiosité*. Non pas la curiosité morale ou sociale, comme de nos jours où l'on veut que le théâtre nous initie aux mœurs spéciales ou étranges de certaines classes ou de certains êtres; mais la pure et simple curiosité, celle des faits, des costumes, des intrigues, du dénouement. Le progrès du *métier* est accéléré par le désir de piquer et de satisfaire cette curiosité. Jamais intrigues ne furent plus adroitement « roulées en festons ». Jamais dénouements ne parurent sortir plus logiquement des actes des personnages.

Cette curiosité était, on peut le croire, la manifestation étriquée et comme l'*envers* de ce besoin général de vérité et de science qui entraînait les Thierry, les Guizot, les Villemain, les Michelet, vers la recherche et la résurrection du passé historique, archéologique ou littéraire. Les grands courants se font sentir jusqu'aux couches profondes. Le barbier, au dix-huitième siècle, parlait « philosophie »; en 1830 ou en 1848, le portier discute sur l'histoire. Les spectateurs sont bien aises de juger au théâtre, par leurs petits côtés, souvent par leurs mauvaises mœurs, un duc de Richelieu, un Charles-Quint. Car cette curiosité est soutenue par la malignité. Un bourgeois plein de rancunes politiques se délecte aux mesquineries de l'histoire, et s'écrie avec une stupide satisfaction : « Décidément, ces gens-là ne me valent pas! » — Rémusat, qui voit si juste, écrit à propos de *Henri III* : « Le public s'est plu à cette peinture comme à tout ce qui est délain du passé. Cette disposition du public a opéré un renversement de l'art dramatique. Autrefois, la tragédie représentait les infortunes des princes et la comédie les ridicules des citoyens; aujourd'hui, il nous faut le drame pour les

infortunes des citoyens, et les pièces historiques pour les ridicules des princes. ¹ »

Et puisque la comédie historique nous a conduits aux goûts des spectateurs de cette époque, disons encore que ce public, si avide d'émotions fortes qu'il satisfait par le mélodrame, de sensations passionnelles qu'il *purge* au moyen du drame, si curieux et si malin dans son engouement pour l'anecdote, doit en grande partie cette *psychologie* à ce que, de plus en plus, les femmes y sont la majorité. A mesure que les hommes s'occupent d'avantage de politique et d'affaires, ils abandonnent aux femmes non seulement la toilette, l'élégance, la conversation et la bienfaisance, mais encore les arts et les ouvrages de l'esprit. Un homme du monde, à la chasse de la fortune ou des honneurs (et ils le sont tous, alors), rêve, pendant le spectacle, au cours de la Bourse, au prochain mouvement préfectoral, aux élections, etc. Il est venu là pour accompagner sa femme; et celle-ci, seule, écoute et juge; et elle apporte dans son jugement plus de sentimentalité que de raison, plus de curiosité satisfaite ou déçue que de vérité découverte ou retrouvée, plus de reconnaissance envers ceux qui la flattent et la trompent que d'encouragement à qui tente de l'instruire. La femme, encore, n'a besoin que d'indications rapides, de péripéties sans cesse renouvelées, d'esprit dans les *mots*, de jargon dans le sentiment. Tout ce qui est approfondi ou développé l'ennuie; elle n'aime à cueillir d'un sujet que la fleur, à ne respirer d'une passion que l'ivresse. C'est pour les femmes que Dumas écrit *Antony* ou *M^{lle} de Belle-Isle*. Pour elles, dans le genre opposé, le *Gymnase* concentre en un acte toute une vaste comédie, et renferme dans un mot une situation. L'atfiche donne trois pièces en un acte, comme trois bouquets de différents parfums. On y verra des toilettes variées; on y goûtera du bout des lèvres à l'esprit de trois auteurs. Soyez assurés que c'est pour leur plaisir que les colonels de Scribe sont si jeunes, et ses vieux diplomates si généreux. Les fiancées ont quinze ans; les veuves en ont vingt; et le dénouement met toujours d'accord l'amour et la raison.

Enfin, par une singulière contradiction, ce même public commence, dès 1830, à manifester son admiration pour des pièces où la société parisienne est représentée comme la plus vicieuse de l'univers, société dont l'adultère et l'escroquerie sont les occupations presque exclusives! Ce goût dépravé ne prouve pas du tout que les mœurs soient devenues plus mauvaises; c'est peut-être le contraire. Théophile Gautier est très frappé de cette *prétention* de

¹ *Revue française*, juillet 1829.

Paris aux mauvaises mœurs. « Voici, écrit-il, M. Bayard qui arrive avec son *Ménage parisien*. Un ménage parisien, cela doit nécessairement signifier un mauvais ménage. Cette tendance à se peindre sous des couleurs défavorables est particulière aux Français, qui se donnent tous les vices possibles et semblent ne tenir qu'à leur réputation d'esprit et de légèreté. A part cela, ils vous avouent qu'ils sont d'affreux gredins, très corrompus, très dépravés, très infâmes, capables de tuer papa et maman, d'enlever la femme de leur prochain si elle ne les fait pas jeter à la porte, et commettre mille indécrottes du même genre¹ ».

Nous continuons de plus belle à nous peindre ainsi, non seulement au théâtre, mais dans le roman, — sans doute parce que nous voulons nous consoler de nos demi-vertus en prêtant aux types *réalistes* enfantés par notre imagination, des bassesses et des crimes, au lieu de décourager notre paresse morale en lui proposant comme idéal un héroïsme inaccessible. Ainsi, le spectateur ou le lecteur se sent toujours au-dessus de la société, — et c'est pour lui une délicieuse satisfaction.

VI

Nous aurons terminé ces réflexions générales sur un sujet qu'il nous reste à creuser dans ses détails, lorsque nous aurons *présenté* les auteurs qui travaillent en ces différents genres, et pour ce public à la fois si blasé, si curieux, si passionné.

Picard, l'auteur de *la Petite ville* et des *Ricochets*, un des meilleurs successeurs de Dancourt et de Collin d'Harleville, appartient surtout à la période de l'Empire. J'en ai assez longuement parlé ailleurs². Il se rattache à la Restauration par deux pièces excellentes auxquelles il ne fit sans doute que collaborer, mais qui lui durent peut-être, sinon leur force et leur réalisme, au moins leur finesse comique. Je veux parler des *Trois Quartiers* (avec Mazères, en 1827) et de *l'Agiotage* (avec Empis, en 1826). Pour cette dernière œuvre, sur laquelle nous aurons à revenir, nous tâcherons de ne pas oublier que Picard, vingt-cinq ans auparavant, avait donné, en collaboration avec François Chéron, *Duhancours ou le Contrat d'union*. Nous pourrions retrouver souvent le nom de Picard à l'Odéon, théâtre dont il fut directeur de 1816 à 1821. Il *retapait* volontiers les pièces que lui apportaient de jeunes auteurs; et, pour séduire le public, il se faisait nommer à la première représen-

¹ *La Presse*, 5 février 1844 (*Histoire de l'art dramatique*, III, 159).

² *Geoffroy et la critique dramatique*, p. 414-424; — et *la Comédie et les mœurs sous le Consulat et l'Empire* (*Revue d'histoire littéraire* de janvier 1899).

tation..., quand on allait jusqu'à la fin. Car Dieu sait si le public de la Restauration exécutait, à l'Odéon, les pièces nouvelles! Parmi celles qui passèrent sans encombre, et se soutinrent quelque peu, citons *Vanclas ou les anciens amis* (août 1817), ouvrage plein d'allusions politiques, — *La maison en loterie* (avec Radet. Décembre 1817), — *Eugène et Guillaume* (décembre 1820, — dont la représentation provoqua une véritable bataille dans la salle), — et au *Gymnase*, en juillet 1821, *le Jeu de Bourse ou la Bascule* (avec Walfard et Fulgence).

Picard meurt en 1828. Si l'on veut connaître la physionomie du vieillard, et quel ascendant il exerçait sur les jeunes auteurs et sur les comédiens, il faut lire le récit de la visite que lui fit, en 1827, Alex. Dumas, accompagné de Firmin, et porteur de son manuscrit de *Christine*¹.

Etienne, l'auteur des *Deux gendres* et de *l'Intrigante*, est devenu, décidément, sous la Restauration, un homme politique. Il se contente de collaborer (en 1825) à une pièce de Théaulon et (en 1830) à une pochade d'actualité.

Lemercier, Népomucène Lemercier, celui qui avait fait *Agamemnon* en 1797, et *Pinto* en 1800, « durait » encore sous la Restauration, et ne mourut qu'en 1840. Tout en guerroyant contre le romantisme, il donnait des tragédies et des comédies, avec plus de persévérance et de courage que de succès. En juin 1817, l'Odéon représentait une comédie en trois actes et en vers de Lemercier : *le Complot domestique ou le Maniaque supposé*. Mais si l'on étudiait Lemercier à cette époque, ce serait seulement pour constater qu'il est le type accompli du retardataire; on peut et l'on doit le négliger complètement.

Au contraire, il faut faire une place à Alex. Duval, célèbre déjà par son *Edouard en Ecosse* (1802) et sa *Jeunesse de Henri V* (1806). C'est un véritable précurseur de Scribe et de Dumas père. Il a donné à la comédie historique la forme qu'elle a conservée jusqu'à nos jours. Et l'on s'en rend compte non seulement en étudiant ses pièces, mais encore en lisant ses *Préfaces*, qui sont, comme celles de Picard, indispensables à la connaissance de l'évolution du genre comique entre 1800 et 1820. Sous la Restauration, Duval est un mécontent, un esprit aigri, et savez-vous pourquoi? Parce que, pareil à tant d'écrivains incomplets et ambitieux, Duval n'estimait pas du tout la comédie historique où il excellait; sa toquade était la grande comédie de mœurs, en cinq actes et en vers. Il avait déjà donné en ce genre *le Tyran*

¹ Al. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, I, 196. — *Mémoires*, V, 36.

domestique. *La Manie des grandeurs*, composée sous l'Empire, lue à la cour devant Napoléon, fut interdite : grande colère de Duval, qui crie contre l'intolérance de la censure. Mais cette pièce, représentée en octobre 1817, avec tout le prestige d'une œuvre persécutée, n'eut et ne méritait qu'un médiocre succès. *La Fille d'honneur*, jouée en décembre 1818, eut une certaine vogue, grâce aux allusions politiques qu'elle renferme; mais les représentations n'en furent pas nombreuses. Alors il se retira de la scène, non sans produire encore quelques pièces que nous ne négligerons pas, mais qu'il se contenta de publier et de lire : *l'Orateur anglais ou l'Ecole des députés* (1819), *la Princesse des Ursins* (1820).

Nous retrouverons aussi Riboulté, qui avait fait représenter en 1808 une assez bonne comédie de mœurs : *l'Assemblée de famille*, comédie demeurée longtemps au répertoire, et qui fut l'occasion d'une polémique entre le terrible Geoffroy et ses chers confrères. En 1812, le même Riboulté avait vu tomber son *Ministre anglais*. Mais, non découragé par cette chute presque humiliante, il donnera, sous la Restauration, *l'Amour et l'ambition* (cinq actes en vers, 1822), et surtout *le Spéculateur* (cinq actes en vers, 1826), l'année précisément où Picard et Empis produisent *l'Agiotage*, et Casimir Bonjour, *l'Argent*.

Tels sont les principaux écrivains qui ont, pour ainsi dire, un pied dans la littérature de l'Empire, l'autre dans la littérature de la Restauration. Si leur influence personnelle ne fut pas considérable, les oublier serait une singulière ingratitude, puisque, après tout, sans Picard et Alex. Duval, ni Scribe ni Dumas lui-même n'auraient peut-être produit leurs meilleures comédies.

Voici venir maintenant les auteurs nouveaux. Et parmi ceux qui soutiennent avec un véritable talent le genre si difficile de la comédie en vers, il faut citer tout d'abord Casimir Delavigne.

On doit à Casimir Delavigne, sous la Restauration, comme auteur comique, *les Comédiens* (janvier 1820) et *l'Ecole des vieillards* (décembre 1823), deux pièces à succès; en mars 1828, *la Princesse Aurélie*, moins bien accueillie. Il revient à la comédie, sous le gouvernement de Juillet, avec *Don Juan d'Autriche* (octobre 1835), en prose, et *la Popularité* (décembre 1838), une bonne pièce, toute d'actualité, et qui méritait mieux qu'un demi-succès. C. Delavigne, très intelligent, mais fort timoré, représente en perfection l'auteur de la comédie de mœurs, classique et en vers. Alex. Dumas ne l'a pas mal jugé; et c'est à dessein que je choisis un témoignage romantique et contemporain : « Poète intermédiaire entre la vieille école et l'école nouvelle, écrit Dumas, C. Delavigne avait dans son

talent un peu de cette faiblesse de complexion qu'il avait dans sa personne; dans une œuvre de Casimir, il y a toujours un peu de faiblesse et d'essoufflement; les pièces sont haletantes comme l'homme; l'œuvre est poitrinaire comme le poète. » Et encore : « ... De Casimir au public, c'est, comme on dit, *bon jeu, bon argent*; tout ce qu'il possède jusqu'à son dernier sou, il le donne. A chaque première représentation, les spectateurs en ont jusqu'au fond du sac. Quand le soir, à minuit, il a fait, au milieu des bravos, honneur à sa signature, il est ruiné¹... » Pour compléter ce jugement d'Alex. Dumas, on pourra lire l'excellent feuilleton de Th. Gautier, du 30 mars 1840, à propos de *la Fille du Cid*². Rien d'instructif comme ces appréciations critiques de la première heure. Elles ont pu, d'abord, faire scandale; elles n'en ont que plus de prix, quand elles sont confirmées ou retrouvées (sinon copiées et démarquées) par la postérité.

Après Delavigne, nous devons nommer, comme l'un des plus sincères écrivains du même genre, Casimir Bonjour, qui donne : en 1821, *la Mère Rivale*, — 1823, *l'Education ou les Deux cousines*, — 1824, *le Mari à bonnes fortunes ou la Leçon*, — 1826, *l'Argent*, — 1829, *le Protecteur et le Mari*, — 1831, *Naissance, fortune et mérite ou l'Épreuve électorale* (en prose), — 1833, *le Presbytère*, — 1844, *le Bachelier de Ségovie ou les Hautes Études*. Toutes ces pièces furent représentées à la Comédie-Française, sauf la dernière; toutes sont en vers, sauf *l'Épreuve électorale*. Enfin, il a laissé une pièce non jouée, *la Filleule ou les Deux âges*, cinq actes et en vers, qui vient seulement d'être imprimée.

Né en 1795, sorte d'enfant prodige, reçu à l'École normale supérieure à l'âge de quinze ans, il n'y fut admis que trois ans plus tard, en 1813; dans l'intervalle, il fut maître d'études à Bruges et à Douai. A l'École normale, sous la direction de Guérault, il trouva Augustin Thierry, Ch. Loyson, Patin, Jouffroy, Dameron, Ozanam et Dubois (de la Loire-Inférieure) le futur fondateur du *Globe*. Dans son autobiographie, Casimir Bonjour parle avec autant de franchise que de reconnaissance des années passées à l'École³. Il fût devenu, à n'en pas douter, un professeur de grand mérite. Mais le théâtre l'attirait. Pour rester à Paris, il renonce à un poste universitaire, il entre aux bureaux du Trésor; et il travaille à sa première comédie. Lui-même, il a raconté l'histoire de *la Mère Rivale*; on voit dans ce récit simple et spirituel comment un jeune

¹ Alexandre Dumas, *Mémoires*, IV, 55, 58.

² *Moniteur*, 30 mars 1840 (*Histoire de l'art dramatique*, II, 42).

³ Casimir Bonjour, *Œuvres* (éd. de 1902), I, xxxvi à xlvi.

auteur, très ambitieux et très consciencieux tout ensemble, arrivait alors au Théâtre Français¹. En 1824, après *les Deux cousines*, il perd son moeste emploi au Trésor, pour n'avoir pas voulu supprimer, sur l'injonction personnelle de M. de Villèle, ces deux vers de sa pièce :

Il économisa cent mille francs de rente
Sur ses appointements qui n'étaient que de trente.

(Acte II, sc. IX.)

Doué d'un esprit très vif, écrivant avec une grande pureté, sachant éviter dans sa versification la périphrase pseudo-classique dans laquelle Delavigne lui-même est plus d'une fois tombé, creusant ses caractères et enchaînant bien ses scènes, Casimir Bonjour fut un peu victime de son respect pour les maîtres et pour la tradition. Continuer au Théâtre-Français sinon Molière, au moins Gresset, Piron, Collin d'Harleville, c'était une noble et fière ambition; vouloir, en dépit des succès faciles des vaudevillistes, travailler pendant deux et trois ans au plan et à l'exécution de cinq actes en vers, c'était respecter le public, le théâtre, et soi-même; vivre avec dignité, fréquenter seulement quelques salons littéraires, comme celui de M^{me} Ancelot, et n'intriguer auprès d'aucun *cénacle*, d'aucun journal, d'aucun critique en vogue, c'était se montrer avant tout honnête homme, et jouer loyalement la plus difficile partie. Mais si les succès obtenus à ce prix n'en sont que plus honorables, si l'on devient presque académicien², et si l'on mérite vraiment de l'être, on perd peu à peu contact avec son siècle; on donne des œuvres estimées, estimables, dignes même d'être relues, mais qui, si elles ne sont point en retard, ne sont pas non plus celles d'un précurseur ou d'un *oseur*. Or, c'était le temps où Dumas, Hugo, Vigny, Soulié, dans le drame; Scribe, Théaulon, Bayard, dans le vaudeville, — hardis, poétiques, horribles, — amusants, féconds, impertinents, — brouillaient les vieux genres, et en inauguraient ou en préparaient de nouveaux! Vous avouerez qu'un écrivain *académique* tombait bien mal, et qu'il a dû lui falloir un très réel talent pour ne pas tomber tout à fait. Cette fidélité inébranlable à la comédie classique donne à Casimir Bonjour une physionomie tranchée, fort intéressante pour la critique relative. Nous aurons donc beaucoup à prendre dans ses œuvres, quand nous chercherons comment on a compris, à cette époque, dans les différentes écoles, la question d'argent, la politique et l'amour.

¹ *Ibid.*, I, 4.

² Casimir Bonjour se présenta plusieurs fois à l'Académie française; il ne lui manqua, au dernier scrutin, que 2 voix pour être élu. — Il est mort, en 1856, bibliothécaire à Sainte-Geneviève.

Quant aux vaudevillistes, aux plus illustres, du moins, ils ne nous occuperont pas de leur œuvre *complète*. A Scribe, nous ne prendrons que les pièces où les mœurs et les passions sont étudiées, et nous espérons bien que nos lecteurs seront frappés comme nous de ce qu'il y a de sérieux, souvent de *réel*, dans les *comédies* de ce *vaudevilliste*. « Peintre de caractères incomplet, sans profondeur ni relief, il ne mérite pas le même dédain comme peintre de mœurs, dit M. G. Larroumet. Il donne vraiment une image fidèle d'une période intéressante de la société française, celle qui va de 1820 à 1850. L'état des esprits sous la Restauration, le regret d'une grandeur disparue, l'admiration pour ce qui en restait encore, l'union de la gloire encore jeune et de l'amour, la douceur élégante de la vie, la courtoisie chevaleresque dans la galanterie, la légèreté aimable jusque dans la passion, ont trouvé en lui le peintre qu'il leur fallait... Dans la mise en action de ces mœurs et la représentation de ces personnages, pas de satire mordante, pas de traits pénétrants, mais une ironie à fleur de peau, une bonne humeur cordiale jusque dans la caricature. C'est le genre d'observation et de ridicule qui convenait à cette société exempte de grands vices, munie de vertus moyennes, terre à terre par ses sentiments et ses goûts, saine et honnête dans son ensemble¹. »

Scribe est trop connu, ou du moins il est trop aisé de l'étudier ailleurs, pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici; nous le retrouverons à chaque pas, dans la seconde partie de notre travail. Quelques-uns de ses collaborateurs, qui produisirent souvent à eux seuls des œuvres intéressantes, méritent, au contraire, de nous arrêter un instant.

Théaulon est bien oublié. Né en 1787, mort en 1841, il a produit au jour le jour et *à la diable*, un très grand nombre de vaudevilles ou de *livrets*. Dans le vaudeville, ses chefs-d'œuvre sont *le Bénéficiaire* (avec Etienne, 1825) et *le Père de la débutante* (avec Bayard, 1837), une pièce que l'on reverrait encore avec plaisir. Mais il a fait mieux : en 1832, il a donné une bonne comédie, *la Mère au bal et la fille à la maison*; en 1820, il avait voulu s'élever jusqu'au genre classique, en vers, avec *l'Artiste ambitieux*, qui réussit, — et, en 1825, avec *l'Indiscret*, qui tomba².

¹ Ce passage est extrait d'une étude intitulée *le Centenaire de Scribe*, publiée en 1892 comme *Préface* à la seizième année des *Annales du théâtre et de la musique* (Noël et Stoullig), et insérée depuis, par son auteur, dans ses *Etudes de littérature et d'art* (Paris, Hachette, 1893). M. G. Larroumet y a résumé, en quelques pages d'une critique serrée, tout le *procès* de Scribe.

² Sur Théaulon, voir Lenient, *Comédie au dix-neuvième siècle*, I, 256. — *Mémoires d'Alex. Dumas*, III, 51.

Bayard est supérieur à Théaulon, et souvent égal à Scribe. J'ai déjà dit qu'il était l'auteur d'une des meilleures comédies *historiques*, *Les Premières armes de Richelieu*. On lui doit encore ce fameux *Gamin de Paris* qui fut, en 1835, un des plus grands succès de Bouffé¹; et surtout *le Mari à la campagne* (1844), véritable comédie de mœurs, à l'intrigue fort amusante, ce qui, quoi qu'on en dise, ne gâte rien.

Mais à Théaulon et à Bayard, il faut, je crois, préférer Mazères; Mazères, dont le nom est aujourd'hui si rarement prononcé, et qui mériterait de n'être jamais oublié. Il fut soldat, lecteur de Charles X, sous-préfet et préfet de Louis-Philippe. A travers ces différentes situations, il produisit de nombreux vaudevilles, en collaboration avec Scribe; et aussi des comédies à la fois amusantes et vraies. En 1824, avec Picard, il donne *l'Enfant trouvé*, où il sait faire un ingénieux emploi des subtilités du Code; et, avec le même, en 1827, *les Trois quartiers*; avec Empis, *la Mère et la fille* (1830), *la Dame et la demoiselle* (1830), *un Changement de ministère* (1831), et *une Liaison* (1834); seul, en 1826, *le Jeune mari*. Ces comédies, il les a publiées en 1858, et accompagnées de préfaces aussi intéressantes dans leur genre et à leur date, que celles de Picard et d'Alex. Duval. *La Mère et la fille* et *Une Liaison* sont ce que nous avons de plus hardi dans la comédie, avant Dumas fils et Augier. Ce que j'y louerai surtout, c'est une certaine brièveté de style, qui va presque à la sécheresse et à la brutalité réaliste, et qui était fort méritoire, je vous assure, aux environs d'*Antony*, de *Bertrand et Raton* et d'*Angelo*.

Empis, administrateur de la liste civile, sous la Restauration, et de la Comédie-Française de 1856 à 1859, mourut inspecteur général des Bibliothèques. Plus heureux que Mazères, Bayard, G. Bonjour, il fut académicien. Ses vrais succès, je les ai déjà rappelés en citant les pièces de Mazères auxquelles il a collaboré; il convient d'y ajouter cependant *l'Agiotage* (1827), avec Picard. En 1844, Empis fait jouer *l'Héritière ou un coup de partie*, sorte de drame bourgeois, où l'argent et l'amour sont en concurrence, où la calomnie aide l'escroquerie, où la vertu est soupçonnée et le crime puni. Il y a là quelques situations assez hardies, et qui pourraient être reprises pour une meilleure pièce.

Qui nommerai-je encore? Etienne Arago (1802-1892), plus connu de notre génération comme homme politique que comme écrivain. Il fut directeur du Vaudeville de 1830 à 1840, et appartient à notre sujet par son intéressante comédie : *les Aristocraties*, représentée

¹ Bouffé, *Mes souvenirs* (Paris, Dentu, 1880), p. 191.

au Théâtre-Français en 1847. — Mélesville (1787-1865) fut collaborateur de Scribe dans *Valérie* (1822) et *la Demoiselle à marier* (1826), sans compter un grand nombre de vaudevilles. Mélesville s'appelait Joseph Duveyrier; il était frère de Charles Duveyrier, célèbre par ses *idées* socialistes, et qui travailla lui-même pour la scène. Delaville, ou de la Ville Miremont, est l'auteur du *Roman*, comédie en cinq actes et en vers, représentée en juin 1825; on y trouve, outre une vive satire des banquiers, un rôle de jeune homme, complice des folies d'un père très jeune : c'est une suite à *la Petite école des Pères*, d'Etienne, une préface au *Père Prodigue*, de Dumas fils. Avant *le Roman*, Delaville avait fait, selon Dumas père, une bonne action plutôt qu'une bonne pièce : *le Folliculaire*. En 1829, sa *Journée d'élection* arrivait un peu tard : le type de l'électeur s'était déjà transformé depuis 1826, date de la réception de cette comédie au Théâtre-Français.

D'Epagny, qui fut directeur de l'Odéon en 1841, et qui céda bientôt la place à Lireux (l'inventeur de *la Ciguë* et de *Lucrèce*), a composé quelques comédies intéressantes : en 1824, *Luxe et indigence*, en 1827, *l'Homme habile ou tout pour parvenir*, en 1834, *les Malcontents*, en 1835, *la Fille mal gardée*.

Les pièces de d'Epagny obtinrent de très sérieux succès; elles restent curieuses par certains types sociaux et politiques vraiment bien observés.

Wallard et Fulgence, dont la féconde et spirituelle collaboration fut brisée dès 1824 par la mort du premier, resteront célèbres comme auteurs d'une charmante comédie... Vous croyez que je veux dire *le Voyage à Dieppe*? Non, je songe à *Un moment d'imprudence* (1819); Scribe lui-même, qui excelle en ce genre, n'a rien donné de mieux construit, d'aussi bien dialogué. Ajoutez qu'il y a là une M^{me} Saint-Ange qui est comme une légère esquisse de la baronne d'Ange du *Demi-monde*. N'oublions pas, avec la collaboration de Picard, *le Célibataire et l'homme marié* (1822); le sujet est traité assez superficiellement, mais d'une main très sûre.

Et maintenant, qu'on me dispense de citer tous les autres. Si quelque ouvrage d'un auteur que je n'aurais pas nommé se présente dans la suite de cette étude, une courte note suffira pour éclairer le lecteur.

II. — L'ARGENT ET LA POLITIQUE

I

Il n'est pas nécessaire d'être fort érudit en littérature dramatique pour savoir que *l'argent* a toujours tenu, dans la comédie, autant de place que l'amour. Comédie grecque ou latine, italienne, classique, larmoyante, aucune époque ni aucun genre n'a négligé les effets que l'on peut tirer de cette passion universelle : l'argent. Mais aussi chacun a pu remarquer que, dans presque toutes les pièces antérieures au dix-neuvième siècle, les poètes ont cherché à plaire au public en introduisant sur ce point une invraisemblance voulue. Dans quelle société, sous quelle latitude, à quelle époque, a-t-on pu voler une bourse avec la désinvolture qu'apportent à cette opération les esclaves de Plaute ou les valets de Molière et de Regnard, aux applaudissements des voisins, et sans qu'il en coûte au voleur et à ses complices autre chose qu'un impudent aveu ou qu'une grotesque confession? Dans quelle monarchie, dans quelle république, les tuteurs et les pères se sont-ils laissés aussi gentiment berner? Où donc les héritages arrivent-ils à point nommé pour le bonheur d'un jeune couple amoureux? Et dans quelle famille voit-on survenir, au moment de l'embarras général, un oncle de Malabar ou de Gascogne, qui semble pressé de répandre à pleines mains sa fortune sur la vertu malheureuse ou sur le génie méconnu? Vous savez bien, par expérience, que ce sont là des aventures aussi *merveilleuses*, des mœurs aussi extraordinaires que celles des contes de fées.

La joie des spectateurs viendra donc, jusqu'au dix-neuvième siècle, de ce qu'ils verront résolu, au théâtre, de la façon la plus aisée, la plus large, la plus inattendue, la plus romanesque, un des problèmes les plus cruels de la vie quotidienne. Les uns ont eu des procès : et qu'ils les aient perdus ou gagnés, ils ont su ce qu'il en coûte. D'autres ont espéré que leur pauvreté vertueuse, laborieuse, digne et persévérante, leur mériterait quelque jour tel héritage d'un collatéral; et cet héritage, comme va l'eau à la

rivière, est allé à quelque parent déjà trop riche. D'autres ont une fille à marier, qui est charmante, et qui n'a pas de dot; mais elle a déjà trente ans, et aucun de ses oncles ne se soucie de la pourvoir. Tous ces gens-là oublient pour un instant leurs maux et leurs rancunes, en écoutant l'une de ces pièces où les millions tombent du ciel, où les avares n'ont accumulé d'argent qu'au profit de jeunes amoureux, où les procès sont gagnés par la vertu, où la cupidité mène les coquins en prison. Est-il de plus heureuses et de plus consolantes illusions!

Turcaret même, quoi qu'on en dise, ne fait pas exception à cette règle générale de la comédie ancienne ou classique. Il n'y est pas question en effet des moyens réels par lesquels le financier s'est enrichi. On n'y voit pas la misère de ses victimes; on n'y entend pas les soupirs ou les plaintes de ceux qu'il a dépouillés. Non. On se venge des maux causés par le *traitant*, maux qui vont vous atteindre demain, en assistant à sa propre ruine. On le regarde plumer par une coquette. Et ce ricochet de fourberies nous soulage, en nous montrant que *Turcaret* est puni par où il a péché.

Avec le dix-neuvième siècle, nous allons voir se modifier profondément la comédie d'argent.

« C'est une chose singulière et digne de remarque, écrit Th. Gautier, en 1848, que l'introduction de l'argent dans la littérature, comme but, comme moyen et comme idéal; on n'en trouve aucune trace sérieuse avant notre époque. Dans les pistoles dérobées aux tuteurs et aux pères par les mauvais sujets de la comédie ancienne, c'est l'originalité de l'expédient et non la valeur de la somme que l'on considérait. Les échéances, les coups de Bourse et les grosses sommes sont des moyens d'intérêt tout modernes... Le public comprend tout cela ¹. »

A partir du *Duhautcours* de Picard (1801), il sera question, au théâtre, des moyens réels par lesquels on poursuit, on conserve, on perd la fortune, des embarras réels que cause la pauvreté, des tentations de la cupidité, des bénéfices et des retours de l'agiotage. Nous entendons causer de chiffres, du cours de la rente, de la hausse et de la baisse, de sociétés par actions... Les personnages de ces pièces n'auront rien de vague. Ils seront négociants, et l'on saura ce qu'ils vendent; banquiers, et à quel taux ils donnent leur argent; agents de change, avoués, huissiers... Bref, la vérité cruelle, exclue par l'ancienne comédie, va reparaitre et régner en maîtresse sur le théâtre.

¹ *La Presse*, 24 janvier 1848 (*Hist. de l'art dram.*, V, 218).

Comment s'expliquer que la vue de ces tracas financiers, de ces jeux de Bourse, de ces lâchetés et de ces faillites, ait pu intéresser, c'est-à-dire *amuser*, les spectateurs du dix-neuvième siècle?

C'est, d'abord, que les poètes comiques, ceux qui ont l'ambition de peindre les mœurs, s'emparent naturellement des défauts et des vices les plus saillants de leur siècle. Or, la plaie nouvelle n'était-elle pas justement le besoin de la fortune, à tout prix et par tous les moyens? Qui ferait l'histoire de la société, de 1800 à 1850, n'y trouverait-il pas, vivants, les types de Robert Macaire et de Bertrand, du spéculateur Challet, du banquier Verdier, du courtier Durosey? Cette fièvre d'argent s'explique par le changement même des conditions. « Avant la Révolution, dit C. Bonjour, dans la préface de *l'Argent*, au lieu d'une noblesse nominale que nous avons aujourd'hui, il existait une noblesse réelle, qui avait ses droits et ses privilèges. Il fallait être gentilhomme pour avoir une grande existence sociale; ce titre ouvrait l'accès à tous les emplois, à toutes les faveurs; il était par conséquent le point de mire de la plupart des ambitions... Aussi la manie des titres était-elle la manie du temps; et nos prédécesseurs, les poètes comiques, ont dirigé contre elle une partie de leurs traits. De nos jours, il n'en est point ainsi. Il n'y a plus guère en France que deux classes : les riches et les pauvres; l'aristocratie des écus a remplacé celle des noms. Elle a bien aussi ses travers et ses ridicules : je les ai attaqués, j'ai dû le faire ¹. » C'était donc un champ fertile qui s'ouvrait devant les poètes comiques soucieux de vérité et de moralité. Ils étaient bien sûrs que le public, s'il souffrait peut-être de certains détails trop communs, applaudirait aux tirades contre les spéculateurs et les agioteurs. Que dis-je? ceux-ci, pour soulager leur conscience, seraient les premiers à flétrir, au théâtre, la cupidité et le vol.

Mais, d'autre part, le public s'amuse toujours de ses propres ridicules; on ne saisit bien en effet que ceux qui vous sont personnels. Sur la statue de Plutus, on peut inscrire depuis la Révolution :

Qui que tu sois, voilà ton maître;
Il l'est, le fut, ou le doit être.

Tel qui n'a pas spéculé a été tenté de le faire; tel autre se sent un gré infini de s'être honnêtement enrichi; tel, qui vit de contes-tables gains à la Bourse, se persuade qu'il est absous de ses profits

¹ C. Bonjour, *Théâtre* (éd. de 1902). II, 5.

par les risques auxquels il s'expose. Chacun croit être resté en deçà de la limite où commence l'odieux, comme chaque bourgeois gentilhomme pouvait penser jadis qu'il évitait le ridicule de M. Jourdain. Et voilà pourquoi, en forçant légèrement les traits, la comédie de mœurs se fait applaudir par ses victimes elles-mêmes; voilà pourquoi la caricature excite le rire de ceux qu'elle veut désigner à la malignité publique : bien plus, elle intéresse leur amour-propre. Faites la caricature d'un officier : « Voilà pourtant, dira le plus *sanglé* d'entre eux, où l'on peut en arriver avec le costume qui m'est imposé, quand on n'a ni ma tournure ni mon goût! »

Qui donc pourrait nier, d'ailleurs, que ces situations créées par l'*argent* ne fussent par elles-mêmes très dramatiques? Le désir de faire fortune crée nécessairement des conflits de deux espèces : ceux des cupidités rivales, ceux de la conscience avec la cupidité : de là une action, un drame, au sens vrai du mot. De plus, la possession récente de la fortune entraîne le besoin de briller et les ridicules qui en sont la conséquence chez les parvenus, la rivalité avec l'aristocratie de race, l'oubli de ses propres origines, ou parfois un orgueil à rebours qui pousse l'enrichi à exagérer la petitesse de ses origines pour accroître son mérite personnel. L'*argent* a donc ses travers particuliers, nouveaux, caractéristiques; et les poètes comiques eussent manqué à leur mission en négligeant cette mine si féconde même au seul point de vue de l'art.

Enfin, ne vit-on pas, sous la Restauration et sous Louis-Philippe, des financiers à qui leur influence, presque mystérieuse aux yeux du vulgaire, valut un titre de noblesse, une haute situation dans la politique, le droit de lier et de délier les questions intérieures et extérieures? Leur élévation, et parfois leur chute profonde, avait je ne sais quoi de grandiose et de terrible qui contribuait à séduire et à charmer la curiosité publique. Il semblait que l'antique Fatalité planât au-dessus de la cohue vociférante des gens de Bourse, et désignât au hasard, pour de soudaines fortunes ou de déshonorantes ruines, ces nouvelles *puissances* « que l'on regardait de si bas ».

II

C'est tout d'abord dans le vaudeville ou « la petite comédie », cela va sans dire, que la question d'argent se *précise*.

En 1821, Picard, Waflard et Fulgence, font représenter, au Gymnase, *le Jeu de Bourse ou la Bascule*. Ils y donnent, en quelque sorte, le patron ou le moule de la plupart des comédies

d'argent qui vont suivre jusqu'en 1848; et, d'ailleurs, la pièce n'est pas sans ressemblance avec la comédie typique de Picard, *les Marionnettes*. Un certain Gautier, petit propriétaire, spéculé à la Bourse avec ses 4000 francs de rente. Il joue à la hausse, et gagne 400,000 francs. Dès lors, son caractère change; il refuse sa fille au jeune avocat qui l'aime. Le père de l'avocat, un avoué, très fier jusqu'à ce jour, et tout à fait opposé au mariage de son fils avec la fille de Gautier, souhaite vivement cette union maintenant que le parti est devenu si avantageux. Lui-même, il joue à la Bourse. La roue tourne; la baisse lui fait gagner une fortune, et ruine Gautier. « Le mérite de cet ouvrage, dit le critique des *Débats*, est de ressembler du moins à une comédie, de peindre des mœurs existantes et des personnages qui ne sont pas des êtres de raison ¹. »

A leur tour, Scribe et Bayard, en 1829, s'empareront de l'argent dans les *Actionnaires*. On y voit M. Piffart, sorte de Mercadet en herbe, qui lance des affaires magnifiques et fantaisistes. Il a eu l'idée de mettre en prairies la plaine alors déserte et stérile des Sablons; il ne faudra, pour y arriver, que creuser des puits artésiens. « Trop de détails techniques », d'après les *Débats* ²; et l'observation est précieuse à recueillir. Elle nous prouve que le public voulait qu'on donnât à ces comédies d'affaires un certain air d'illusion scénique. Mais la même critique loue la vérité de l'assemblée des actionnaires, imitée de la remarquable réunion des créanciers dans *Duhautcours*.

J'ai rapproché ces deux petites pièces, afin de réserver la plus large place aux trois ouvrages importants que vit paraître une même année, 1826, et un même théâtre, le Français. Tant il est vrai que les auteurs et les directeurs sentaient que la curiosité publique était vivement portée vers les comédies de ce genre! — Le *Globe* annonce, le 27 juin 1826, que quatre pièces sont toutes prêtes... « Trois époques, dit le rédacteur, sont fameuses dans notre histoire par la passion et le scandale du jeu : le système de Law, les fournitures du Directoire et l'agiotage de nos jours... M. Picard nous a laissé *Duhautcours*, admirable page d'histoire, censure amère et gaie tout à la fois. Qui de nos auteurs aura l'honneur d'imprimer sa marque sur le front de nos joueurs? Nous verrons : le concours est ouvert; et on se jette sur ce sujet comme sur des actions d'un emprunt royal ou républicain... »

Ces comédies étaient : *le Spéculateur*, de Riboutté; *l'Agiotage*,

¹ *Débats*, 28 juillet 1821.

² *Débats*, 27 octobre 1829.

de Picard et Empis; *l'Argent ou les mœurs du siècle*, de Casimir Bonjour; quant à la quatrième, *le Millionnaire*, son titre avait trompé le rédacteur du *Globe* : c'est un simple drame romanesque, qui tomba le premier soir, à l'Odéon¹.

Riboulté était déjà honorablement connu, nous l'avons dit, par son *Assemblée de famille* (1808). Mais, sans compter qu'il versifie d'une façon assez molle et qu'il manque de *trait*, Riboulté appartenait à l'école de La Chaussée et de Diderot, laquelle ne se distingue pas par la vérité de l'observation ni par la nouveauté des caractères. Dans *le Spéculateur*, on ne se plaint pas de trouver trop de détails techniques. Jugez plutôt de l'intrigue et des situations : voici deux négociants, Duvernet et Mesnard; Duvernet a deux fils : l'un, Alexis, est le *spéculateur*, qui a fait une grande fortune; l'autre, Jules, est peintre : vous êtes assuré, dès qu'un peintre apparaît dans une comédie, qu'il a beaucoup de talent, et qu'il sera décoré au dernier acte. Jules aime Jenny, fille de M. Mesnard; un jeune avocat, fils de M. Mesnard, aime Henriette, fille de M. Duvernet, sœur d'Alexis et de Jules. Au dénouement, Alexis sera ruiné, et les amoureux seront tous récompensés. Cette intrigue n'est en soi ni bonne ni mauvaise; tout dépend de la manière dont les mœurs des personnages, par rapport à *l'argent*, auront été observées et rendues. Eh bien, les spectateurs et les critiques, tout en reconnaissant que la tentative était honorable, furent unanimes dans leurs reproches : c'était un drame larmoyant et non une comédie fondée sur la réalité. « M. Riboulté, dit le *Globe*, n'a pas fait grands frais; il ne s'est pas fatigué à observer ce qui se passe sous les hangars de la Bourse, dans les salons dorés de nos joueurs, ou dans les cabinets mystérieux des agents de change; il n'a cherché, à ce qu'il paraît, ni vices ni ridicules; cela donne du mal à étudier; mieux vaut faire provision de bonnes gens qui parlent honneur, gloire, sentiment... Quand on a l'âme tendre, il est si pénible de rire ou d'être amer aux dépens de ses semblables : mieux vaut le côté piteux des choses². » Le critique du *Globe* remarque que tous les personnages sont des gens *honnêtes*, même le spéculateur Alexis qui, comme les autres, en arrive à la tirade de sensibilité. Prenons note de ce reproche; nous verrons tout à l'heure que G. Bonjour tombera dans l'excès contraire. Un seul fripon véritable traverse la pièce de Riboulté; c'est un valet courrier de bourse et messenger de libertinage. Mais « les intrigants du jour, dit le *Globe*, ne sont pas sous la livrée; ils portent l'habit

¹ *Globe*, 8 août 1826.

² *Globe*, 27 juin 1826.

noir, ont le cabriolet et le jockey d'usage; on les rencontre autour de la cheminée du banquier ou de sa table à jeu; ils sont ses amis, ses meilleurs amis... Ce Frontin escroc donne la véritable date de la pièce; il la reporte tout juste à cinquante ans ¹ ».

En résumé, succès d'estime. C'est également l'impression du *Journal des Débats* ².

Beaucoup plus précis, observateurs plus attentifs, peintres plus scrupuleux, moralistes plus efficaces, Picard et Empis fondèrent leur *Agiotage* sur la vérité et la satire. Empis avait apporté à Picard un drame sombre et réaliste; Picard en égaya l'intrigue, y jeta d'heureux épisodes, y introduisit des personnages et des traits comiques. Il en résulta un mélange heureux de réalisme et de fantaisie, où le dosage est assez habilement pratiqué pour que l'ensemble ait autant de variété que d'unité. Cette fois, nous n'avons plus affaire à un jeune homme, fils d'un riche négociant. Le spéculateur, ou l'*agioteur* principal, Saint-Clair, est un avocat; et, s'il vous plaît, un avocat qui plaide; qui, le matin, brille au Palais, et qui profite de sa situation au barreau pour *jouer* plus sûrement. Ajoutons qu'il est marié à une jeune femme qu'il aime, et à laquelle il cache ses spéculations. « C'est déjà une heureuse idée, écrit Dubois dans le *Globe*, d'avoir choisi pour principal personnage un homme que sa vie et toutes ses habitudes devraient préserver de la fureur du jeu. Si celui qui plaide contre les marchés à terme et toutes les subtiles conventions de la Bourse se laisse aller aux mêmes fautes; si celui qui reçoit les confidences de tant de malheureux déçus, et quelquefois les aveux des fripons qui les ruinent, a pu chercher la fortune à travers tant de périls et de funestes capitulations de conscience, il faut donc que le mal soit universel et la contagion inévitable; le jeu, l'agiotage sont donc le trait de caractère du jour ³. » Mais Picard, fidèle à un principe que nous constatons dans toutes les comédies de l'époque, place à côté de son *agioteur*, esprit plutôt faible que corrompu, l'agent pernicieux qui l'entraîne et qui est réellement responsable de ses fautes. C'est un certain Durosey, assez semblable à Duhautcours. Le procédé, pour être en soi très conventionnel et usé dès cette époque, n'en est pas moins justifié par la nécessité de conserver au protagoniste les sympathies des spectateurs. Et non seulement on arrive à ce résultat en rejetant la plus grande partie de la responsabilité sur une canaille subalterne que l'on fera cueillir par

¹ *Globe*, 27 juin 1826.

² *Débats*, 27 juin 1826.

³ *Globe*, 27 juillet 1826.

la police au dénouement, mais encore en inventant, au cours de la pièce, une scène de tentation où la conscience du héros triomphera de sa faiblesse. Ici, nous voyons Saint-Clair, averti de sa ruine, et tenant dans ses mains un portefeuille à lui confié par le fermier Germont; Durosey le presse d'employer cet argent à payer ses différences; Saint-Clair résiste : décidément, c'est un honnête homme! Cette situation était indiquée dans *Duhautcours*; nous la retrouverons dans *l'Argent*.

Autour de Saint-Clair, tout le monde joue ou spéculé; l'*agioteur* communique sa passion à son père, à ses domestiques, à son fermier. L'enivrement est général. Et voilà qui est certes plus vrai et plus instructif que l'intrigue du *Spéculateur*. D'autant plus que Picard a su donner à chaque personnage une passion caractéristique tout à fait en rapport avec sa position sociale et avec son âge. Sans parler des domestiques qui vont à la loterie, le père de Saint-Clair nous représente le vieil égoïste, hypocrite, faux philanthrope, et qui, tout en fulminant contre le jeu, joue lui-même par l'entremise de son filleul, qu'il a placé dans les bureaux d'un agent de change. Au moment où son fils est ruiné, le père Saint-Clair apprend qu'il a gagné des millions; il ne veut pas avouer la source de cette fortune, et c'est une scène du meilleur comique que celle où le vieil hypocrite invente des contes où il s'embrouille lui-même pour expliquer ce soudain enrichissement. Il fait étalage de sensibilité et de vertu, au moment où le filleul vient annoncer que son patron, l'agent de change, a filé en emportant l'argent de ses clients. Ainsi, chacun reçoit son châtiement. Le jeune avocat reviendra à son honorable profession et au respect de son foyer; le vieillard sera convaincu d'hypocrisie et ruiné; Durosey sera mis en prison; et le *deus ex machina* de l'intrigue est un personnage très cher à Picard, un négociant de province, Marcel, qui arrive à point nommé pour sauver les uns et perdre les autres. C'est Marcel qui prononce le mot de la fin : « Anathème à l'agiotage! honneur et respect à l'industrie! »

Tous les journaux du temps constatent le succès très vif de cette comédie; tous en louent la *moralité*, et saisissent cette occasion pour signaler la gravité du péril et la nécessité de la répression. C'est une chose bien curieuse que cette indignation générale contre *le jeu de Bourse*, et qui prouve que la conscience publique, laquelle se ressaisit toujours au théâtre, s'effrayait et se scandalisait de voir s'élever comme par miracle des fortunes insolentes. « Ce jeu effroyable, dit le critique des *Débats*, ce jeu qui, par le nombre de ses victimes, devrait paraître plutôt favorisé que repoussé par l'opinion, ne compte cependant aucun approbateur sincère. Ceux

qui jouent sont les premiers à condamner leur faiblesse; ceux qui gagnent (et on peut les compter) rougissent d'un succès d'un jour dont des expériences quotidiennes leur ont appris à redouter le lendemain. Cependant, les alarmes règnent dans les familles... Les hommes prudents se plaignent avec indignation que l'autorité retienne captif sur ses lèvres le mot puissant qui mettrait un terme à tant de malheurs et à tant de désastres¹. » On lit des réflexions analogues dans le *Figaro*, dans la *Gazette de France*, dans le *Constitutionnel*.

Dès le 24 juillet de cette année 1826, Casimir Bonjour avait écrit aux journaux pour annoncer une comédie composée par lui depuis deux ans, *l'Argent ou les mœurs du siècle*, et qui devait être représentée le 12 octobre. C. Bonjour a placé son action chez un banquier, Dalincourt. Celui-ci, comme le Saint-Clair de Picard, veut s'enrichir, mais repousse les moyens frauduleux; comme Saint-Clair encore, il est dominé par un intrigant nommé Challet, qui, pour refaire sa fortune compromise, veut épouser Jenny, fille de Dalincourt et belle-fille de M^m^o Dalincourt. Challet est le *factotum* de la maison; il joue à la Bourse pour le compte de M^m^o Dalincourt, et il amène des affaires de banque au mari: c'est ainsi que nous voyons arriver un baron allemand, M. de Neubourg, chargé par son gouvernement de négocier un emprunt, et qui accepte pour sa part une prime de 500,000 francs. L'intrigue est assez simple, et offre, çà et là, quelque analogie avec celle des *Effrontés*. Jenny aime un commis de son père, Jules de Belleville, fils d'un gentilhomme ruiné; bien entendu, Dalincourt ne veut pas de cette union, et même, menacé dans son crédit, il essaye de persuader à Jenny qu'elle doit épouser Challet pour sauver son père. Cependant, sur de fausses nouvelles, Dalincourt est arrêté; Challet s'échappe par la fenêtre; Jules, dont le père vient de recouvrer sa fortune grâce à la loi d'indemnité des émigrés, délivre Dalincourt en se portant caution pour lui, et la pièce se termine par le mariage des jeunes gens.

Ce dont nous devons louer l'auteur, c'est d'avoir très fortement poussé le caractère de ses principaux personnages; c'est d'avoir évité, même dans le dénouement, toute sensibilité et tout romanesque. Dalincourt est *l'homme d'argent*, qui ne comprend que *l'argent*, qui n'estime que *l'argent*. Il le déclare avec une brutale franchise, qui est l'inconscience naturelle d'un caractère. Tout le monde, dit-il, court au temple de Plutus. Mais la plupart prennent des chemins détournés, demandent des places, de la gloire, des rubans...

¹ *Débats*, 28 juillet 1826.

Moi, je vais droit au but, et je dis : c'est l'argent.
 Ce mérite est le seul, je n'en connais point d'autre ;
 La vertu d'un pays est vice dans le nôtre ;
 Bien souvent la science est d'un faible secours.
 Il est telle contrée où l'esprit n'a pas cours.
 L'argent seul ici-bas réunit les suffrages ;
 Partout où les humains ne sont pas des sauvages,
 En Amérique, en Chine, aussi bien que chez nous,
 Il plait à tout le monde, il est de tous les goûts...
 Qu'importe le climat, la couleur, l'idiome ?
 Tout est là : pour l'aimer, il suffit qu'on soit homme.
 L'être le plus grossier, le moins intelligent,
 Peut ne pas croire en Dieu, mais il croit à l'argent ¹.

Et, dans la meilleure scène de l'ouvrage, au quatrième acte, Dalincourt et Challet trouvent, en discutant les articles du contrat de mariage, des mots cruels et profonds. Les deux financiers cherchent à se duper réciproquement ; d'abord attendris et désintéressés, ils en viennent au sarcasme et à l'injure ; Dalincourt veut garder la dot et n'en servir que la rente, Challet exige le capital : on transige enfin. Et cependant, la jeune fille se dit à elle-même :

Malheureuse Jenny, comme je suis vendue !

Aucun personnage n'échappe à la sévérité de l'auteur. Le gentilhomme, M. de Belleville, devenu riche, ne veut plus de Jenny pour son fils. Il faut que la fortune revienne à Dalincourt pour qu'il consente au mariage. Le baron de Neubourg est un escroc diplomatique. Le poète Tournefort est un industriel littéraire qui fabrique au plus juste prix des ouvrages d'économie politique ou des épithalames. Les serviteurs valent les maîtres : le valet met au Mont-de-Piété la montre de Dalincourt pour *nourrir un terme* à la loterie ; et la femme de chambre, dans la version primitive, volait sa maîtresse pour le même motif. Seuls, les amoureux reposent quelque peu la vue ; mais leur avenir même est menacé : Dalincourt s'écrie, après les avoir pressés dans ses bras :

Mais, hélas ! dans dix ans, vaudront-ils mieux que nous ?

Ainsi *l'Argent* est une comédie pessimiste, dont le comique même est sinistre, et dont l'impression finale est triste et décourageante. Le public se fâcha. Après le deuxième acte, ce furent des murmures et des protestations ; à la fin de la représentation,

¹ *L'Argent*, acte II, sc. III.

Michelot vint dire que l'auteur désirait garder l'anonyme. Cependant la pièce, allégée de quelques vers, reparut un certain nombre de fois ; et le public, tout en continuant à manifester quelque résistance, parut goûter l'amer réalisme de l'œuvre. Entrons dans les raisons des spectateurs ; là doit être pour nous l'intérêt d'une étude encore plus sociale que littéraire. Les *Débats* enregistrent un singulier état de l'opinion : « Le sous-titre, *les Mœurs du siècle*, avait indisposé, à la première représentation, une grande partie des auditeurs, qui se sentaient exempts de complicité avec des êtres vils et odieux, dans la classe desquels on paraissait les ranger ¹. » Le critique se plaint qu'il n'y ait pas d'*honnête homme* dans la pièce, pas de *raisonneur* ; et il cite l'exemple de Molière qui sait toujours placer dans la bouche d'un Ariste ou d'un Cléanthe, la leçon morale qu'il oppose aux vices et aux ridicules. Ainsi voilà un poète comique qui sort des sentiers battus, qui se refuse la facile satisfaction des tirades à effet contre l'argent, et les critiques contemporains se fâchent ! Il me semble entendre Lafon, s'indignant de ce que Dumas père n'a pas placé dans *Christine* un « gaillard bien posé » qui fasse la leçon à « cette drôlesse de reine » !

Le *Figaro* exprime la même opinion, mais sans aucune animosité contre l'auteur ; là, le critique semble désapprouver la répugnance d'un public vraiment trop susceptible. « Ce qui, dans notre opinion, a nui à l'ouvrage, c'est l'extrême franchise avec laquelle l'auteur n'a pas craint de faire parler ses personnages. Ils pensent tout haut. Le public a été effrayé, en voyant, dans tout son hideux, l'égoïsme et la perversité de l'espèce humaine. D'ordinaire, on ne lui présente que de profil les vices que l'on met à la scène ; ou, si l'on est assez hardi pour les attaquer en face, on s'adresse à des sommités heureusement fort rares. Dans *l'Argent*, ce sont nos goûts, nos petites passions, nos lâches complaisances, à qui l'on fait la guerre. Le spectateur a pu y reconnaître non seulement son voisin, mais encore lui-même ². »

Le *Globe*, par la plume de Dubois, est très sévère ; il reproche à l'auteur l'uniformité des caractères, qui sont des *abstractions du vice* ; il le renvoie à Molière, encore ! Et, ce qui est plus surprenant, il attaque la meilleure scène de l'ouvrage, celle du contrat, qu'il traite de *scandaleuse*. Par contre, il loue le style qui, sans doute, étincelle çà et là de traits vifs et brillants ; mais aujourd'hui nous retournerions plutôt l'éloge et la critique ³.

¹ *Débats*, 18 oct. 1826.

² *Figaro*, 13 oct. 1826.

³ *Globe*, 14 oct. 1826.

L'auteur sentit vivement ces attaques. Il y répondit dans une préface; et sa défense est intéressante : « ... On m'a spirituellement demandé, dit-il, *un petit bout d'honnête homme*. Ce genre d'opposition est si ordinaire dans une comédie qu'on me fera bien l'honneur de croire que j'y avais pensé. Mais je n'ai pas voulu l'admettre. L'identité de ridicules dans mes personnages était une nécessité de mon sujet, tel que je l'ai conçu. La variété ne pouvait exister que dans les formes du travers, et les jeunes gens seuls devaient faire le contraste. Mon tableau pousse au noir, je le sais; la société actuelle offre des points de vue plus rians, que plus tard je saisirai sans doute. J'ai fait choix de celui-ci dans un moment de misanthropie. Quoi qu'il en soit, je le répète, je crois être dans la vérité; j'ai peint ce que j'ai sous les yeux, ce qu'on rencontre à chaque pas. » Il répond également au reproche d'avoir fait des personnalités; déjà, il avait protesté, dans une lettre communiquée aux journaux, contre certaines allusions aux financiers célèbres de son temps¹. « Ces messieurs se sont reconnus, dit le *Figaro*, se sont trouvés laids et ont voulu briser la glace². »

N'est-il pas singulier qu'une de ces comédies que l'on considère de loin, d'après sa date et sur le seul nom de son auteur, comme un ouvrage timide et banal, ait précisément encouru le reproche de réalisme et de pessimisme? Mais ne sera-t-on pas étonné plus encore en constatant les résistances du public, pour des motifs analogues, contre *le Mariage d'argent* de Scribe?

III

Laissons, en effet, la Bourse et les agioteurs, laissons *la Grande Bourse et les petites bourses*, de Clairville et Fauquemont (1845)³, et autres petites pièces de ce genre, pour arriver à celles où l'argent n'entre plus qu'à titre de combinaison ou de ressort accessoire.

Assez curieuse, mais plutôt romanesque que réelle, est la comédie de d'Epagny, *Luce et indigence*, jouée à l'Odéon en janvier 1824. On peut y signaler une jolie scène. Dans un ménage désordonné, endetté, réduit aux expédients, dont le loyer n'est pas payé, la femme trouve le moyen d'emprunter une certaine

¹ *Débats*, 18 oct. 1826.

² *Figaro*, 3 nov. 1826.

³ Th. Gautier, *Hist. de l'art dram.* IV, 137.

somme; elle laisse les billets de banque sur la table de la salle à manger : le propriétaire, ses quittances arriérées à la main, entre et s'empare de l'argent qui traîne : il le portera en compte. La situation qui en résulte est amusante, car avec cet argent on devait donner un bal.

Le Mariage d'argent est certainement une des meilleures pièces de Scribe; c'est une de celles, nous verrons pourquoi, qui fut le plus mal accueillie. Dorbeval est banquier. Scribe, qui n'est pas un grand psychologue, a cependant bien saisi l'état d'âme de cet homme d'argent qui se définit ainsi lui-même : « Oui, mes amis, oui, quoi qu'on en dise, la fortune n'a point gâté mon cœur; je suis toujours avec vous ce que j'étais autrefois : un bon enfant, et pas autre chose. Si avec d'autres, parfois, je suis un peu orgueilleux, un peu... fat, c'est que, dans ma position, il est bien difficile de résister au contentement de soi-même. On peut s'aveugler sur son esprit, mais non sur ses écus. Ils sont là dans ma caisse : un mérite bien en règle, dont j'ai la clef; et quand on peut soi-même évaluer ce qu'on vaut, à un centime près, ce n'est plus de l'orgueil, c'est de l'arithmétique¹. » Au milieu de sa famille, de ses amis, de ses invités, l'*argent* reste sa seule préoccupation. On le voit entrer en scène un carnet à la main, et se parlant à lui-même... « Est-ce qu'il compose »? demande quelqu'un. « Du tout, répond sa femme; il revient de la Bourse². » Il connaît d'ailleurs très bien le monde auquel il appartient, et n'a pas une confiance exagérée en ses confrères. « Ce Lajaunais va manquer, j'en suis sûr. J'ai trop l'habitude du monde et des affaires pour en douter encore! Il vient d'acheter un attelage superbe, des diamants à sa femme; il annonce un grand bal... Cette nuit, peut-être, il partira pour Bruxelles! on ne peut pas d'avance le faire arrêter; car tout le monde en est là; c'est détruire la confiance, c'est donner un mauvais exemple³. » Comme il veut à la fois « assurer ses capitaux et le bonheur d'un ami », il propose à Poligni d'épouser sa pupille Hermance et d'acheter, avec la dot, la charge d'agent de change de ce Lajaunais qui lui doit de l'argent.

Or Poligni est le vrai caractère de cette pièce. C'est un homme du monde, un galant homme, brillant, dépensier, qui, au siècle précédent, se serait ruiné gaiement, et peut-être aurait épousé, pour redorer son blason ou fumer ses terres, la fille d'un financier, — mais sans jamais songer qu'il pût devenir financier lui-même.

¹ *Le Mariage d'argent*, I, 4.

² *Ibid.*, II, 4.

³ *Ibid.*, II, 5.

Et Scribe a justement compris que, dans la société de la Restauration, les choses ne se passaient plus de la sorte; qu'un titre de noblesse n'avait plus à lui seul un suffisant prestige pour valoir une dot considérable; et que, par un très singulier mélange d'ambition et de point d'honneur, le gentilhomme ruiné voudrait désormais *faire valoir* l'argent qu'il épousait. La lutte qui s'élève dans le cœur de Poligni entre un ancien amour et la tentation de ce riche mariage n'est pas toujours exposée avec toutes les nuances que l'on souhaiterait; mais voyez cependant comme Scribe a bien saisi le *moment*, comme il a vu et voulu faire voir un nouvel état moral dans l'âme de ses contemporains: « En sortant du collège, dit l'artiste Olivier à Poligni, tu t'es fait militaire, parce qu'alors c'était l'état à la mode, l'état sur lequel tous les regards étaient fixés. En vain, je te représentais les dangers que tu allais courir, un avenir incertain: tu ne voyais rien que l'épaulette en perspective et les factionnaires qui te porteraient les armes quand tu entrerais aux Tuileries. C'est pour un pareil motif que vingt fois tu as exposé ta vie... Depuis, la scène a changé: aux prestiges de la gloire ont succédé ceux de la fortune. Les altesses financières brillent maintenant au premier rang; les gens riches sont des puissances, et leur éclat n'a pas manqué de te séduire. Ne pouvant être comme eux, tu cherches du moins à t'en rapprocher; tu te plais dans leur société; tu es fier de les connaître; et souvent, je l'ai remarqué, quand nous nous promenions ensemble, un ami à pied qui te donnait une poignée de main te faisait moins de plaisir qu'un indifférent qui te saluait en voiture ¹. » Et l'on citerait vingt passages de la pièce où l'auteur a parfaitement exprimé les sentiments de sa génération. Poligni, tout en restant sympathique, cède peu à peu, comme malgré lui, et sous la pression des circonstances, à l'attrait de l'argent; il en souffre, il combat, mais il se laisse entraîner. Et quand le *sacrifice* est complet, quand il a décidément préféré à M^{me} de Brienne, la jeune veuve qui représente pour lui l'amour désintéressé et romanesque, Hermance, la frivole et riche jeune fille, il dit à Olivier: « Ce qui m'y forçait? l'ambition, la vanité, le désir des richesses, le désir de briller... J'ai déjà reçu sa dot: elle est là, j'en ai disposé d'avance, je l'ai presque employée. Je sais comme toi que j'y puis renoncer encore, je sais même qu'en vendant tout ce que je possède je retrouve ma liberté au prix de l'indigence; mais, te l'avouerai-je enfin? cette fortune dont j'ai déjà fait l'essai, cette fortune qu'on ne goûte pas impunément, est devenue pour moi le premier des biens. Plutôt mourir que de

¹ *Le Mariage d'argent*, I, 3.

déchoir à tous les yeux ! et je sacrifierais à cette idée mon avenir, mon amour, M^{me} de Brienne, et moi-même s'il le faut¹. »

N'est-ce pas encore une heureuse invention, qui est celle d'un peintre de mœurs, que d'avoir représenté à côté du banquier Dorbeval, toujours absorbé par les chiffres et par le désir de briller, une épouse dolente et délaissée, vertueuse, mais prête à céder au mal par lassitude, par ennui, par révolte. M^{me} Dorbeval est courtisée par un jeune diplomate, M. de Nangis; elle résiste à ses avances; elle implore contre cette tentation qui la charme le secours de M^{me} de Brienne. Mais son refuge naturel et son légitime appui, elle devrait les trouver chez son mari; et le mari croit avoir tout fait pour sa femme, en assurant son luxe et ses plaisirs mondains. Etudiez encore le caractère d'Hermance, l'ingénue du monde financier, qui joue la comédie de société, et quelle comédie! le rôle de Fanchette dans *le Mariage de Figaro*; et qui accepte l'inconnu de la veille, heureuse de penser qu'elle dominera son mari de toute l'importance de sa dot. Rien de forcé dans ce personnage qui est bien *de son monde et de son temps*.

Cette véritable comédie de mœurs fut mal reçue par les contemporains. Le feuilleton des *Débats* constate que les spectateurs « ont été indisposés par les hésitations et la mobilité de Poligni »; scandalisés parce que M^{me} Dorbeval, une femme mariée, avoue qu'elle n'est pas insensible aux assiduités de M. de Nangis; révoltés par le rôle d'Hermance, beaucoup trop léger; et qu'ils ont jugé invraisemblable que M^{me} de Brienne, une jeune veuve riche, donnât sa main à un artiste sans fortune, Olivier! La critique proteste contre le mauvais goût et les susceptibilités hypocrites du public. « Poètes comiques, dit-il, brisez ces pinceaux! La comédie n'est plus le tableau des travers, des ridicules, des vices, pas même des faiblesses; n'offrez plus rien ni au rire vengeur, ni à l'innocente censure de nos spectateurs; que vos héros de théâtre soient des modèles de grandeur d'âme, de désintéressement et d'honneur! N'est-ce pas ce que vous avez tous les jours sous les yeux? Et que trouvez-vous tous les jours à la Bourse et chez Tortoni, que des Aristide, des Philopœmen et des Caton?... Hermance a été élevée dans les plus brillants pensionnats de la capitale : et supposer qu'il puisse en sortir de jeunes coquettes, c'est évidemment calomnier ces institutions!¹ »

Vingt ans plus tard, en 1847, *le Mariage d'argent* fut repris au Théâtre-Français. Et, cette fois, la société était mûre pour le com-

¹ *Le Mariage d'argent*, V, 3.

² *Débats*, 5 déc. 1827.

prendre. Th. Gautier écrit : « *Le Mariage d'argent* est la pièce du spirituel et fécond vaudevilliste qui se rapproche le plus de la haute comédie, de la comédie humaine et sérieuse; l'idée qui en fait le fond est triste comme une vérité; il y a de l'observation, des caractères assez bien tracés, des mots fins¹. »

C'est encore sur la puissance presque exclusive de l'argent que roule une autre pièce de Scribe, *le Puff*, représentée en 1848. *Puff* signifie réclame, blague, mensonge; c'est « l'art de semer et de faire éclore, à son profit, la chose qui n'est pas... Il y a le puff de bienfaisance, le puff de désintéressement, le puff de patriotisme et le puff de dévotion..., car le puff est à l'usage de tous les états, de tous les rangs, de toutes les classes, en reconnaissant cependant, car il faut être juste, que les avocats, les journalistes et les médecins en font la consommation la plus habituelle et la plus forte!² » Mais c'est pour l'argent, et avec de l'argent, que se pratiquent les meilleurs puffs. Nous voyons ici le comte de Marignan qui se fait une réputation littéraire, académique, politique, en payant les manuscrits de ses ouvrages, l'imprimeur, les journalistes, la réclame. C'est pour son argent qu'il veut épouser Antonia, pupille d'un vieil original, César Desgautets, fort estimé, malgré sa pauvreté, parce qu'il est assez habile pour se donner aux yeux de tous comme riche et avare. Le frère d'Antonia, Maxence, est un spéculateur effronté; il lance des entreprises, notamment des chemins de fer, et joue d'avance sur des *actions* fictives; il gagne, il perd, il compromet un moment la dot de sa sœur. Bref, la pièce est pleine de détails relatifs à l'argent et aux moyens par lesquels l'on s'enrichit ou l'on se ruine. Elle était, je crois, encore plus *actuelle* et plus vraie, par la satire des *puffeurs* de toute espèce, aux approches de cette révolution de 1848 qui fut d'abord une protestation indignée contre les tartufes de libéralisme, les Robert Macaire de tribune, les Bertrand de la finance, les Bilboquet de la politique, — pour être immédiatement confisquée par la même bande qui avait été changer de costume dans la coulisse. *Le Puff* est, à sa date, une comédie autrement forte que *les Cabotins* de Pailleron. Cependant, le romanesque en gêne, çà et là, la vérité. Les rôles de femme n'y ont point de vie; et le jeune officier, Albert d'Angremont, cet Alceste dont César Desgautets est le Philinte, manque de vigueur réelle et de signification; d'ailleurs, il finit par capituler.

Th. Gautier est très sévère pour *le Puff*. Il reprend à ce sujet

¹ *La Presse*, 1^{er} mars 1847 (*Hist. de l'art dram.*, V, 48).

² *Le Puff*, I, 2.

ses plus violentes et ses plus méprisantes critiques contre Scribe; mais, sans le vouloir, il fait justement ressortir le mérite de la pièce, puisqu'il accuse l'auteur d'avoir la plus triste *philosophie*, de manquer d'idéal, d'enthousiasme, de généreux instincts. « La seule chose regardée comme raisonnable dans les pièces de M. Scribe, dit-il, c'est de se faire une *position*. Une position, voilà le but, la fin nécessaire; à cela l'on doit tout sacrifier. Le reste est folie, chimère, illusion, pur caprice d'esprits romanesques. Cet idéal bourgeois est fort goûté aujourd'hui¹. » Oui, mais c'est pour cela que Scribe, dans *le Puff* comme dans *le Mariage d'argent*, est quelque chose de plus qu'un *amuseur*, qu'un *charpentier* : les reproches mêmes de Th. Gautier nous prouvent qu'il a peint les mœurs, et que ses comédies nous renseignent sur l'état d'âme de ses contemporains. Et c'est ce qu'il fallait démontrer.

IV

En passant de l'argent à la politique, nous ne changeons pas de sujet. Aussi bien, *le Puff* peut-il servir de transition. Mais là, plus encore, nous devons déblayer largement une matière qui pourrait à elle seule fournir plusieurs volumes. Ecartons d'abord toute la catégorie des pièces d'actualité, inspirées soit par les anniversaires politiques, soit par les événements. Les années 1830 et 1831 virent éclore, nous l'avons dit, un grand nombre d'*à-propos*, si ce sous-titre convient à des ouvrages où l'on flattait si maladroitement le nouveau pouvoir en outrageant si lâchement le pouvoir tombé : de ces pièces-là on trouvera une excellente liste critique dans *la Comédie au dix-neuvième siècle*, de M. Lenient². Et ramenons à trois points les comédies politiques de cette période : *les mœurs électorales*, — *la manie des places*, — *la lutte des classes*.

Aujourd'hui, il n'y a guère de plaisanteries plus faciles et plus fades que celles qui se rapportent au parlementarisme. Cependant, notre théâtre contemporain offre quelques pièces très distinguées où nos auteurs comiques ont marqué, en traits durables, les vices et les travers de nos représentants et de nos ministres. Citons le *Rabagas*, de V. Sardou; *Monsieur le Ministre*, de J. Claretie; *Numa Roumestan*, d'A. Daudet; *le Député Leveau*, de J. Lemaître, etc. Mais le plaisir que nous y prenons est plutôt une sorte de vengeance contre un régime dont, depuis longtemps, nous

¹ *Presse*, 24 janv. 1848 (*Hist. de l'art dram.*, V, 217).

² T. II p. p. 65-83.

avons jugé les défauts et les surprises, et qui, admirable en théorie, ne cesse de démentir ses plus essentielles promesses. En 1828, 1830, 1840, on éprouvait encore une sorte de curiosité maligne, sans doute, mais sympathique, à l'égard du parlementarisme; il n'est pas une des pièces de cette époque où nous ne trouvions, à côté de ceux qui veulent exploiter à leur profit la naïveté des électeurs, un candidat vertueux, indépendant, intègre, qui réussit au dénouement. D'autre part, si nous pouvons encore peindre des députés, l'électeur nous échappe : il est légion; il n'a plus de traits bien caractéristiques; il est devenu automatique et sceptique. Avant l'établissement du suffrage universel, l'électeur, bourgeois aisé, notable commerçant, paysan riche, *capacité*, offrait à la curiosité du public, au talent des auteurs, à la verve même des acteurs, une série de types vraiment dignes de la scène comique.

Parmi les très nombreuses pièces qui touchent à ces mœurs disparues, nous en retiendrons seulement quelques-unes. *Les Deux candidats ou Une veille d'élection*, d'Onésime Leroy, offrent, dès 1821, trois types qui entreront nécessairement dans toute comédie de ce genre. La pièce fut représentée à l'Odéon sous un autre titre, imposé par la censure : *la Fausse modestie*. Un riche propriétaire, Hautinval, est candidat aux élections législatives à X... Il espère, une fois député, obtenir la main de la comtesse Emilie d'Alban, jeune veuve; mais, en politique comme en amour, il a pour rival l'avocat Dercy. Son agent électoral est un certain Courville qui, pour lui assurer l'admiration et la voix de tout le *collège*, imagine des moyens assez naïfs. Qu'on en juge : d'abord Courville paye un ouvrier qui doit se jeter à l'eau, et se laisser sauver par Hautinval; puis, comme on parle beaucoup dans le pays d'un ouvrage anonyme sur *l'Ambition*, ouvrage écrit par Dercy, Courville, répète partout que Hautinval en est l'auteur; enfin, l'agent zélé organise à l'hôtel un grand repas où sont invités les électeurs du canton. Mais rien ne réussit : l'ouvrier, qui s'est grisé, jase; Dercy se déclare authentique écrivain du livre; et Hautinval, démasqué, est la risée des électeurs qu'il avait rassemblés à la table d'hôte. Qu'importe! Courville lui rend bon espoir en lui proposant d'aller poser sa candidature dans un pays où on ne le connaît point; et le voilà parti pour les Pyrénées. « Ce n'est pas une pièce de mœurs, disent les *Débats*, c'est une anecdote, qui serait assez comique si, dans ces sortes de sujets, l'auteur pouvait jouir des droits de la liberté commune, et s'il n'était pas condamné, par la nature même des choses, à émousser plutôt qu'à aiguïser les traits de la plaisanterie et de la satire... Il n'est pas impossible de faire une bonne comédie politique; mais

je réponds que plus elle sera bonne, plus il sera impossible de la faire jouer. On en devine la raison sans qu'il soit nécessaire de la dire... Nous ne disons pas dans les journaux tout ce qui se passe : comment concevoir que l'on mit sur un théâtre tout ce qu'il plairait à un auteur d'imaginer¹ ? »

Une Journée d'élection, de Delaville, reçue aux Français dès 1823 et jouée seulement en 1829, avait perdu dans cet intervalle de six ans, une grande partie de son actualité. Mais cette comédie est assurément plus complète que la précédente. On y voit deux *ultras*, l'un de droite, le duc de Gouberval, l'autre de gauche, Duramet, en concurrence pour un siège de député avec Frimont, honnête industriel. Frimont sera nommé. L'intérêt encore actuel de la pièce est dans le rôle du sous-préfet, M. de Moranville, qui pratique avec un tranquille cynisme la candidature officielle. Aussi tous les fonctionnaires de la ville sont-ils mêlés à l'action : M^{me} Godard, directrice de la poste; M. Corbineau, receveur de l'enregistrement; M. Brocheton, receveur des contributions; M. L'Hirondelle, sous-inspecteur des forêts; M. Verdelet, greffier du tribunal; deux percepteurs, deux facteurs. Quoique assez faible d'intrigue et de style, cette comédie a donc le mérite de nous faire pénétrer dans le dessous d'une élection et de représenter quelques-uns des vices essentiels du régime parlementaire.

Mais la pièce où les différents types de candidats et d'électeurs sont le plus nettement dessinés est celle que Casimir Bonjour composa sous le ministère Martignac, fit recevoir et monter à l'Odéon en 1829, retira volontairement² et remit à la scène en 1831, et qui porte le titre suivant : *Naissance, fortune et mérite, ou l'Épreuve électorale*. Trois candidats sont en présence, comme dans la comédie de Delaville : un marquis ruiné, M. de Beaugency, qui compte sur la politique pour refaire sa fortune et qui se sent profondément humilié de descendre jusqu'à solliciter les voix des électeurs; M. Lisieux, tartufe de libéralisme, se croit, lui, assez riche pour devenir député; enfin, un jeune officier du génie, Solange, homme « aussi modeste que distingué », l'emportera,

¹ *Débats*, 17 oct. 1821.

² Voir dans le *Figaro* du 5 déc. 1829 la lettre par laquelle C. Bonjour annonce qu'il retire sa pièce. « . . . Ce qui est légitime à des époques ordinaires, dit-il, deviendrait un tort grave dans les circonstances politiques où nous nous trouvons. Je me suis donc décidé à sacrifier mes intérêts à un devoir de la plus haute convenance. Ayez la bonté, Monsieur, d'annoncer que, par égard pour le public et pour une classe à qui la Charte a confié nos destinées, je viens de retirer mon ouvrage, sauf à le reprendre dans d'autres temps. Ces temps sans doute ne sont pas éloignés; je le désire comme citoyen beaucoup plus que comme poète. »

presque malgré lui et sans aucune intrigue, sur ses deux concurrents. L'amour se mêle à l'action : les trois personnages recherchent en mariage Caroline, fille de M. Dumont, ancien marchand de cachemires, et celui-ci attend les élections pour se décider : « Mon gendre, dit-il avec emphase, sortira de l'urne ! » Autour des candidats gravitent les électeurs.

Si les combinaisons dramatiques de *l'Épreuve électorale* ne sont pas, on le voit, très nouvelles, les types n'y manquent pas de précision, et G. Bonjour a su placer sur les lèvres de M. Lisieux, de l'agent Fournier, du tailleur Ramelot, du bonnetier Buteux, des discours et des mots qui peignent les mœurs et décèlent le caractère. « Certes, dit M. Lisieux, j'ai fait mes preuves!... J'ai une fortune indépendante, moi; je produis, je consomme, je suis utile! Et puisqu'il est vrai, suivant les économistes, qu'on ne peut augmenter son bien-être sans ajouter à celui des autres, j'ai fait beaucoup pour l'Etat, car j'ai acquis 120,000 francs de rente... Eh bien, ces 120,000 francs de rente, Monsieur, qu'est-ce que cela m'a rapporté, je vous le demande? Rien, absolument rien; je n'ai pas obtenu la plus légère faveur. Si je suis baron, c'est que j'ai acheté mon titre; du reste, je n'ai pas même la croix... que j'ai vingt fois demandée. Non, véritablement, on ne fait pas assez pour les gens riches. — C'est vrai, répond Solange; on ne fait pas assez pour les gens qui ont tout ¹. » Lisieux met aussi dans sa profession de foi quelques phrases excellentes et qui sont du meilleur comique, de ce comique involontaire que l'on peut rencontrer dans la réalité. « ... On a attaqué ma conduite politique; ma vie est là pour répondre. Nommé très jeune encore maire de ma commune, j'ai servi les divers gouvernements qui se sont succédé, et je les ai servis loyalement. Réintégré depuis peu dans ces fonctions, j'ai juré obéissance au roi des Français; je serai fidèle à ce serment comme je l'ai été à tous ceux que j'ai prêtés jusqu'ici ². »

Ce sont aussi de bonnes silhouettes, et qui font penser aux meilleurs passages de *Jérôme Paturot*, que celles de Buteux et de Ramelot; l'un, petit marchand à la tournure épaisse, retors comme un paysan, et n'avouant qu'après un bon dîner aux dépens des candidats, qu'il a obtenu une réduction d'impôts et qu'il n'est plus électeur; l'autre, élégant et faiseur, arrivant en voiture, suivi d'un jockey, s'intitulant *négociant-tailleur*. « Voyez les progrès de la civilisation, s'écrie Lisieux qui, tout en essayant un habit, sollicite la voix de son tailleur; comme tout s'ennoblit, se

¹ *Naissance, fortune et mérite*, acte I^{er}, sc. xiii

² *Ibid.*, II, v.

perfectionne, s'épure! Les métiers deviennent des arts, les arts deviennent des... C'est vraiment admirable !¹ » Enfin, le rôle de la jeune fille sort quelque peu de la banalité. Caroline aime Solange; elle sait que son père veut lui faire épouser celui de ses prétendants qui deviendra député. Aussi s'intéresse-t-elle aux élections; elle lit le *Constitutionnel* et place, çà et là, dans le dialogue, des réflexions politiques, inattendues, d'une ingénuité très originale. C'est déjà une petite fille de Labiche ou d'Halévy.

Bref, cette pièce, écrite en prose rapide et incisive, est une des plus spirituelles dans le genre que nous étudions. Le jour où elle fut représentée, la loi électorale avait été modifiée, et toutes les allusions ne portèrent pas également; elle n'en obtint pas moins un vif succès. Le seul critique qui se fâcha fut Jules Janin, qui, en reproduisant au premier volume de sa *Littérature dramatique* son feuilleton du 15 mai 1831, se juge ainsi lui-même : « Ça n'était pas bon tout cela, ça n'était pas de la critique, ça manquait de bon goût, d'urbanité, de justice...² » Eh! ma foi, qui sait si cette phrase ne devrait pas servir d'épigraphe aux six volumes où J. Janin a empilé, comme dans un *fourre-tout*, les lambeaux épars de ses feuilletons?

V

Du *parlementarisme*, nous en trouverons encore beaucoup dans les comédies où les écrivains de la Restauration et de la monarchie de Juillet ont attaqué un des travers les plus caractéristiques de leur temps, *la manie des places*. On y aperçoit des silhouettes de députés, de pairs de France, de ministres, que le public reconnaissait pour exactes, et qui restent à distance des caricatures ou parfois des portraits.

Le Charlatanisme (1825) est comme l'esquisse d'un sujet plus largement traité par Scribe dans la *Camaraderie* (1837); c'est l'art de « se pousser » dans le monde. La petite pièce est très amusante; le journaliste Rondon, le *bon enfant*, professe cette théorie toujours actuelle : « Dans ce siècle-ci, ce n'est rien que d'avoir du talent, tout le monde en a... L'essentiel, c'est de le persuader aux autres, et pour cela, il faut le dire, il faut le crier. »

La Camaraderie ou *la Courte échelle* pourrait s'intituler *les Arrivistes* : et voilà un beau sujet que je signale à nos auteurs dramatiques. Là, tous les *camarades* ont du génie : l'un est le génie du barreau, l'autre le génie de la médecine; un troisième, le génie

¹ *Naissance, fortune, etc.*, II, x.

² J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, I, 134.

de la peinture, etc... Il s'agit, dans la pièce, de faire arriver aux élections un des camarades, Oscar Rigaud, *bon enfant* phraseur et vide; Oscar a pour concurrent M. de Montlucar, excellent type de l'homme du monde qui s'est fait une spécialité d'ouvrages profonds que personne ne lit et que le public admire de confiance, qui rédige lui-même les articles élogieux que les journaux doivent lui consacrer, qui est candidat à l'Académie des sciences morales et politiques. Mais par *camaraderie*, M. de Montlucar s'efface devant Oscar, dont les chances actuelles lui paraissent plus sérieuses, et qui lui revaudra amplement, une fois député, cet important service. Il n'en est pas de même d'Edmond de Varennes, jeune avocat de talent, personnage sympathique de la pièce, amoureux de la nièce d'un pair de France, M. de Miremont. Or ce pair de France est assurément le meilleur type de la comédie, et, parmi nos sénateurs, on lui trouverait plus d'un *pendant*. « M. de Miremont, dit le docteur Bernardet, est un homme de mérite, mais d'un mérite silencieux, qui, dans la carrière des places et de l'ambition, avance peu, mais ne recule jamais... Nommé en 1804 membre du Sénat conservateur, il n'a jamais pensé depuis ce moment qu'à conserver ses places, et il y a réussi : il en a huit! »¹ Quand il doit y avoir un procès politique, M. de Miremont se met au lit un mois d'avance, et ne retourne au Sénat que le jour où tout est bien fini. Aussi sa femme, une ancienne sous-maîtresse de pension, qu'il a épousée sur le tard, une intrigante d'excellent style, et dont notre parlementarisme offre tant de modèles, sa femme n'a-t-elle, pour gagner des voix au ministère, qu'à répandre le bruit que M. de Miremont est dangereusement malade. Huit places, et quelles places! vont se trouver vacantes! C'est à qui votera pour le ministère, afin d'obtenir un morceau de ce bel héritage. Mais, la loi une fois passée, M. de Miremont reprend peu à peu ses forces, et son siège au Sénat.

Edmond de Varennes ne réussirait pas plus à devenir député, que le docteur Rémy, du *Charlatanisme*, à se faire un nom, si, tandis qu'il refuse d'intriguer lui-même, d'autres n'intriguaient pour lui. C'est la morale fort triste de la pièce : « On n'arrive que par l'intrigue. » Heureusement quelqu'un ajoute : « ... et l'on ne se maintient que par le talent. »

La Camaraderie eut un grand succès auprès du public : tous les journaux le constatent et l'expliquent par la satisfaction avec laquelle on se vengeait des cénacles, des coteries, des comités, des associations qui, en politique comme en littérature, soutenaient

¹ *La Camaraderie*, II, 1.

tant d'illustres médiocrités et fermaient la route au talent original et à l'indépendance. Mais ce succès est plus sensible encore dans *la grande colère* de J. Janin et de Th. Gautier. « M. Scribe, écrit Janin, vient de donner dans le vide un de ces grands coups d'épée destinés à des géants et qui ne tuent que des moutons... Si c'était là nos mœurs politiques, si les ambitieux de notre pays étaient bâtis sur ce modèle, si le ministère, si les deux Chambres, si les journaux, en un mot tous les pouvoirs de ce pays, obéissaient en effet aux artisans des intrigues que vous allez entendre, si nos salons politiques usaient en effet de cet esprit, si nos grandes dames étaient taillées sur ce patron mesquin et ridicule, ce serait vraiment à désespérer à jamais de la société française. » Janin ne croit pas si bien dire. Car, après plusieurs colonnes de ce délayage furibond contre la vérité, la vraisemblance, la vie de cette pièce, il ajoute, — et c'est un aveu précieux à recueillir : — « Eh bien ! telle est la force invincible de cette chose qu'on appelle d'un autre nom barbare, l'*actualité*, qu'il y a dans cette comédie, qu'il y a dans cet esprit, qu'il y a dans ce dialogue, qu'il y a dans ces personnages de mauvais goût, dans ces roués sans vérité et sans style, je ne sais quel intérêt puissant qui les défend et les protège ¹. »

Voulez-vous, d'autre part, savoir à quels inconvénients, à quelles injustices, à quelle malveillance sont exposés les hommes en place, lisez *la Calomnie* (1840). J'abandonne l'intrigue, fort critiquée par Janin et par Gautier, lesquels n'ont pas tout à fait tort. Mais, où il faut louer sans marchander le talent d'observation de Scribe, c'est quand il représente les tracasseries inséparables d'une situation officielle sous un régime parlementaire. Aucune pièce contemporaine, que je sache, ne contient sur ce sujet un meilleur ensemble de faits et de formules que le premier acte de *la Calomnie*. Insinuations, délation, interprétation malveillante du passé, du présent, d'un écrit, d'un geste ; recherche minutieuse de tout ce qui peut dégrader l'homme au pouvoir ; plaintes de ceux qu'il ne veut pas favoriser, exigences de ceux qu'il a déjà comblés de ses dons ; enquête sournoise sur sa vie privée ; ne vivons-nous pas dans un temps où tout ce manège continue à se pratiquer ? Scribe, en pleine monarchie de Juillet, assistait à l'organisation de ces mœurs politiques ; il pouvait voir un Guizot, un Molé, un Casimir Périer, en butte aux plus absurdes imputations ; il constatait que l'opinion publique, loin de repousser la calomnie, l'acceptait avec joie, la multipliait par les

¹ *Débats*, 23 janvier 1837. — Cf. Th. Gautier. *Presse*, 15 juillet 1844 (*Hist. de l'art dram.*, III, 230).

bavardages de la presse et les conversations de cafés. *La Calomnie* (intrigue à part) est une belle, honnête et courageuse comédie. Au ministre Raymond, qui méprise les fausses accusations, Scribe oppose avec habileté le type du député timide, tremblant, prêt à toutes les lâchetés pour rester l'ami de tout le monde.

Que citerai-je encore? *la Popularité*, de G. Delavigne (1838)? *l'Ambitieux*, de Scribe (1834)? L'action de ces deux pièces est transportée en Angleterre; on y trouve une spirituelle et parfois éloquente satire du parlementarisme et de la chasse aux portefeuilles. Mais M. Lenient a fort bien parlé de ces deux pièces ¹. Je signalerai plutôt, comme complément aux comédies précédentes, le charmant vaudeville de Scribe : *la Manie des places* (1828). Là, nous voyons un certain M. de Berlac que le désir d'occuper une haute situation administrative a rendu absolument fou; aussi, de lui-même, se donne-t-il des cordons, des dignités, des portefeuilles... A cela près, excellent homme, causant avec sagesse sur tout autre sujet. « Semblable à Don Quichotte, qui n'extravaguait que lorsqu'il était question de chevalerie, M. de Berlac ne perd la tête que quand il s'agit de dignités. L'un prenait des auberges pour des châteaux, et celui-ci prend toutes les maisons pour des ministères ². »

Mais enfin, l'ambition politique ne peut-elle se trouver en conflit avec nos sentiments essentiels, avec nos passions éternelles? L'homme qui veut arriver à tout prix ne s'apercevra-t-il pas un jour qu'il expose son bonheur domestique ou son honneur privé? — Tel est le sujet que Casimir Bonjour a voulu traiter dans *le Protecteur et le Mari* (1829).

Combien de gens n'ont pas hésité, comme on dit, à « arriver par les femmes », et surtout par leur femme. Quelques-uns, qui ferment volontairement les yeux sur les inconvénients de ce genre de recommandation, ne relèvent pas évidemment de la comédie. Mais supposez un mari très épris de sa femme, et d'une femme très vertueuse, en même temps que jeune et belle; et qui, talonné, aveuglé par la *manie des places*, veut profiter, pour obtenir une recette ou une préfecture, de ce que sa femme est courtisée par quelque personnage très influent sur le quel elle aurait tout pouvoir. Supposez encore que ce mari, assez naïf, ne comprenne pas les résistances de sa femme qui cherche à lui faire entrevoir combien la situation serait pour elle fautive et pénible; qu'il lui reproche de ne pas savoir profiter des circonstances; qu'il lève ses scrupules, et la pousse à solliciter, et même à user de coquetterie. La femme, enfin,

¹ Lenient, *la Comédie au XIX^e siècle*, II, 94, 144.

² *La Manie des places*, sc. 1.

sûre de sa vertu, croit faire acte de dévouement et d'obéissance en invitant, puis en retenant auprès d'elle le puissant administrateur qui lui parle d'amour, tandis qu'elle mendie une préfecture. Mais, soudain, quelques mots surpris dans les conversations des amis, dans les bavardages des domestiques, — l'empressement du personnage sollicité, assez fat pour se croire l'objet d'une séduction savamment organisée par la femme, — des circonstances de tout genre, réveillent la jalousie du mari, qui voudrait bien maintenant rompre l'intrigue, mais ne sait comment s'y prendre, et qui, d'ailleurs, hésite, passe de la colère à l'ambition, du soupçon à la joie, provoque des tête-à-tête, et se cache pour écouter... Voilà la matière d'une excellente comédie, dont le mérite est d'opposer un caractère à une situation, — et qui nous ramène aux plus belles traditions classiques. Je ne dis pas que G. Bonjour ait tiré de cette idée tout son contenu. Il n'a pas su éviter certaines longueurs, et l'action, d'abord bien posée, languit un peu. Mais qui lira *le Protecteur et le Mari* y reconnaîtra la peinture souvent heureuse de mœurs réelles, et en admirera plusieurs scènes. Selon son habitude, G. Bonjour y a semé des traits excellents, d'un esprit vif et toujours juste.

Le croirait-on? *Le Protecteur et le Mari* donna au public de 1829 une impression analogue à celle de *l'Argent*. Le *Figaro*¹ constate que les spectateurs furent *blessés* par la grande scène du quatrième acte, laquelle nous paraît incontestablement la meilleure de l'ouvrage. On y voit les principaux personnages jouant à l'écarté dans le salon de M^{me} de Viterbe. Le *mari*, Daranville, a exigé que sa femme sollicitât, pendant cette soirée, le jeune chef du personnel, Préval; mais il est torturé par la jalousie; et, chaque fois que son *tour* revient, tout en jouant, il essaye de surveiller M^{me} Daranville, auprès de laquelle Préval est assis; à peine libre, il se glisse vers elle, et il est absolument déçu et furieux quand il s'aperçoit que la conversation ne roule pas sur sa préfecture. C'était *la scène à faire*; on pourrait la remettre aujourd'hui dans une pièce analogue, elle obtiendrait grand succès.

Le critique des *Débats* loue les deux premiers actes, les traits vifs, le style élégant et naturel; il constate que le nom de l'auteur fut « proclamé au nom de la tempête », et il se fâche contre les susceptibilités du public qui, décidément, n'admet pas au théâtre la vérité et ne veut que du romanesque. « Partout, conclut-il ironiquement, vous trouverez, dans la femme, courageuse résistance; dans les protecteurs, triomphe de la sagesse sur la passion. Il est

¹ *Figaro*, 7 sept. 1829.

bien démontré, je l'espère, que la comédie telle qu'on l'entend ou qu'on la permet aujourd'hui, est la peinture fidèle des mœurs et le miroir de la société¹ ! »

Il faudrait encore, pour être complet, insister sur *Bertrand et Raton* (1833). Mais le chef-d'œuvre de Scribe est trop connu ; et je me contenterai (car c'est le but principal et, je le voudrais du moins, l'intérêt propre de cette étude), de noter l'accueil fait à la pièce par les contemporains.

En rendant compte de la première représentation, le *Journal des Débats* se contente d'enregistrer un succès très vif, et donne une analyse² ; et quelques jours plus tard, Etienne Béquet revient plus à fond sur les raisons de ce succès. « Est-il vrai, dit-il, que, dans une société quelconque, je ne parle pas de la nôtre, on a vu de gros bourgeois perdre leur fortune, leur influence même de quartier, à se faire hommes politiques ; qu'il eût mieux valu pour eux se renfermer dans des calculs de richesse honorable, vivre tout uniment honorés de leur famille, de leurs proches, de leurs amis ; n'avoir jamais à subir les ingratitude de cour, les tristes accidents de la popularité capricieuse ? M. Scribe a donc eu raison de nous le reprocher ; il n'est pas sorti du domaine de l'auteur comique, et son *Raton de Burckenstaff restera comme un type, car il est une copie.* » Dans le colonel Koller « il nous a représenté un militaire obligé de prendre son parti, n'ayant à commander qu'à lui-même ; et comme sa vie a été toujours d'obéissance passive, c'est bien l'homme de la volonté la plus irrésolue que vous puissiez imaginer. » Enfin, Jean, le garçon de boutique, « vous l'avez rencontré sans cesse dans la rue. Il était au procès des ministres, demandant leur tête, sans rancune, sans haine, pour faire du bruit !...³ » Où nous ne voyons aujourd'hui qu'une intrigue amusante, les spectateurs et le critique de 1833 ont reconnu la peinture exacte des mœurs de leur temps.

VI

La « lutte des classes », commune à toutes les sociétés et à toutes les époques, a ses périodes de crise. Sous la Restauration, sous Louis-Philippe, les divisions étaient encore profondes entre la noblesse, la bourgeoisie, le peuple : l'histoire est là pour en donner de tristes preuves. La comédie ne pouvait manquer de chercher et de trouver, dans ces perpétuels conflits d'orgueil et d'intérêts, des sujets de tableaux ou d'esquisses.

¹ *Débats*, 7 sept. 1829.

² *Ibid.*, 17 nov. 1833.

³ *Ibid.*, 22 nov. 1833.

En ce genre, la pièce qui obtint le meilleur accueil fut celle que Picard et Mazères donnèrent en 1827 : *les Trois Quartiers*. Pour nous, l'intrigue en est fort artificielle; les types y paraissent effacés; le style est tantôt plat, tantôt déclamatoire. L'idée de promener de la rue Saint-Denis, quartier bourgeois, à la Chaussée-d'Antin, quartier financier, et au faubourg Saint-Germain, quartier aristocratique, un personnage en quête d'un mariage avantageux, et qui, à mesure qu'il se sait devenu plus riche, élève proportionnellement ses prétentions, — cette idée semble presque puérole. Elle a du moins le mérite d'une franche simplicité. C'est une convention qui, une fois acceptée, permet à l'auteur de traiter le fond même de son sujet. Desrosiers paraîtra donc successivement comme *prétendu* chez M. et M^{me} Bertrand, négociants, — chez Martigny, banquier, — et chez la marquise d'Olmare. Il est remorqué par un ami qui appartient à la fois aux trois *quartiers*, Desprès, amusant parasite, complaisant factotum, dont le ton change selon la condition même de ses interlocuteurs.

Voilà une pièce qui obtint un gros succès d'actualité. En effet, on peut dire que les auteurs répondaient aux préoccupations les plus ordinaires du public. « Ce fut à la suite d'une conversation avec le duc de Fitz-James, dit M. Lenient, que Mazères conçut l'idée de sa pièce. « Vous ne voyez donc pas, mon ami, lui « disait le duc, que la monarchie est en train de se perdre! » Et il l'engageait en même temps à user de la comédie pour éclairer l'opinion. « Moi, que je fasse de la politique au théâtre! » répliquait Mazères. « Pourquoi pas? Lancez-nous à la tête de dures « vérités, de piquantes épigrammes, qu'à coup sûr nous méritons « bien... » Ce n'était rien moins qu'une œuvre de censure publique et de sauvetage que le vieux royaliste avisé demandait au jeune écrivain¹. » L'éditeur de la brochure, le libraire Ladvocat, imprimait un *Avis* : « Cette pièce est un événement, et par son succès et par les idées politiques qu'elle soulève », — et il publiait une longue lettre aux auteurs, écrite par A. Malitourne, collaborateur de *la Quotidienne* et du *Messenger des Chambres*. « L'idée principale de vos *Trois Quartiers*, disait le publiciste royaliste, est ingénieuse et vraie; il y a plus, elle est hardie et consolante... Nous vivons à une époque de transitions; la grande affaire de la France, c'est l'union du passé et du présent, le mariage des antiques souvenirs et des droits nouveaux, la réalisation par les lois de ce que les mœurs ont déjà fait... Vous êtes donc *actuels*, passez-moi ce mot, dans la manière dont vous peignez les ridicules fins et légers,

¹ Lenient, *Comédie au XIX^e siècle*, II, 53.

qui ont remplacé les ridicules, autrefois tranchants, des parchemins et des écus¹. »

Les journaux sont unanimes dans leurs éloges ; tous les partis sont contents, parce que chacun y voit surtout la satire de ses voisins. Les *Débats* observent que les auteurs ont su dire d'excellentes vérités à tous, sans blesser personne, et concluent ainsi : « Ce succès fera époque, et il confirmera cette vérité trop souvent mise en oubli, que ce ne sera jamais par des tableaux de convention ou de fantaisie, mais par une peinture vraie et profonde des mœurs contemporaines, que l'on peut aspirer à obtenir dans la comédie des triomphes durables². »

Pour mémoire seulement, enregistrons la comédie de Scribe, *Avant, Pendant et Après* (1828), qui fut, elle aussi, accueillie avec une égale faveur par toutes les fractions du public ; mais qui, sauf dans la troisième partie, est plutôt anecdotique et romanesque que vraie.

On connaît *les Trois quartiers* ; on a lu *Avant, Pendant et Après*. Mais qui donc aujourd'hui sait même le titre de deux autres comédies consacrées à la lutte des classes et qui obtinrent, elles aussi, un succès d'actualité ? Je veux parler des *Boudeurs*, de Longpré (1835), et des *Aristocraties*, d'Et. Arago (1847).

Les *boudeurs*, ce sont les gentilshommes qui, après la révolution de Juillet, ont cru devoir se retirer complètement de la politique ou des affaires administratives. Ce parti pris ne manquait pas de dignité, mais il entraînait nécessairement des regrets, des retours, des accès de vanité blessée, en un mot des ridicules qui pouvaient relever de la comédie. Le véritable *boudeur* (car il a fallu attendre jusqu'à 1854 pour en trouver un portrait exact et durable), c'est le Gaston de Presle du *Genre de M. Poirier*. Les boudeurs de Longpré sont les Riberville, nobles normands qui se sont retirés dans leur château. Ils s'y ennuiant depuis quatre ans. Ils ont cru, et c'est un excellent trait de mœurs, qu'en leur absence tout croulerait, et qu'on les rappellerait pour sauver le trône. Cependant, leurs voisins de campagne, des bourgeois libéraux, M. et M^{me} Dagorget, viennent leur donner, sur les affaires publiques, des renseignements qui les surprennent et les font réfléchir ; ils ne rêvent plus qu'à rentrer aux Tuileries. Et justement, un de leurs parents, le comte de Riberville, vient de parvenir au ministère. Voilà nos gentilshommes en route pour Paris. Ils se commandent des costumes de cour, et ils se reconcilient, autant par désœuvrement que par ambition, avec la monarchie nouvelle.

¹ *Les Trois quartiers*, éd. de 1827. *Lettre...*

² *Débats*, 2 juin 1827 et 6 juin 1827.

« Cette comédie, dit le rédacteur des *Débats*, est remplie d'observation ; elle a le bon goût de frapper sur l'un et l'autre parti, sans pitié, mais aussi sans colère ¹. »

Quant aux *Aristocraties* d'Et. Arago, c'est bien une pièce moderne, quoique en vers. Les trois *aristocraties* y sont mises en présence : celle des aïeux, représentée par le comte de Torcy ; celle d'épée, par le baron de Larrieul, dont le père fut anobli par Napoléon ; celle d'argent, par M. Verdier, banquier. Mais une quatrième aristocratie va se dresser en face des précédentes, et, seule, elle prévaudra : c'est celle du talent et du travail. Ni Torcy, ni Larrieul, n'épouseront Laure, fille de M. Verdier ; et celui-ci se trouvera ruiné au dénouement. Valentin, jeune inventeur (et Dieu sait quelle fortune ils ont faite depuis sur le théâtre, les inventeurs et les ingénieurs), Valentin qui, au premier acte, a sauvé Laure des engrenages d'une machine (voyez l'actualité), verra fort cher son brevet et épousera la belle.

Th. Gautier, dans un excellent feuilleton, fait très bien ressortir la nouveauté de cette pièce. « Dans les anciennes pièces espagnoles, dit-il, le galant, *el galan*, pour se mettre en rapport avec l'ingénue, *la dama*, ne manquait pas de la soustraire à quelque péril de mort. Il arrêtait un cheval emporté ou tuait un taureau furieux... M. Et. Arago a spirituellement modifié, l'après les exigences modernes, le moyen de faire naître des rencontres et des sympathies ². » Il loue avec raison le type excellent de M. Verdier qui fait de l'orgueil à rebours, et qui exagère à plaisir la bassesse de son origine et le dénuement de sa jeunesse, pour augmenter aux yeux de tous son mérite personnel. Tel M. Boudierby, dans *les Temps difficiles* de Dickens. Ne croyez pas, d'ailleurs, que Et. Arago ait entièrement sacrifié toutes les *aristocraties* à celle du talent. Dans une fort belle tirade, Valentin fait la part de chacun ; et l'on voit, une fois de plus, que le succès de ces sortes de pièces était dû à l'impartialité de l'auteur. C'est pourquoi la *Gazette de France* admiré, elle aussi, l'actualité du sujet ; elle se plaint seulement de ceux qui voudraient, en allant plus loin, faire de la vertu un apanage *exclusif* du peuple ; mais sa conclusion est très favorable : « Voilà, dit-elle, la comédie ramenée à sa véritable mission qui est d'intéresser en instruisant, et de s'attaquer aux vices du siècle, en traduisant spirituellement l'injustice des faits devant la justice de l'opinion ³. »

Mais je trouve dans ce même article un passage qui mérite d'être

¹ *Débats*, 4 mai 1835.

² *Presse*, 1^{er} nov. 1847 (*Hist. d'art dram.*, V, 157).

³ *Gazette de France*, 8 nov. 1847.

rapporté. Le rédacteur, après avoir exposé franchement la situation de la jeune noblesse, ajoute : « Le principe de ses défauts est dans une grande légèreté d'esprit, jointe à une complète oisiveté et à un penchant déclaré pour les plaisirs... L'étincelle qui ranimerait chez ces jeunes gens le feu sacré de l'honneur et de la vertu, leur manque, à cause de la situation générale. Il y a donc ici une injustice involontaire commise par M. Arago à l'endroit de ces deux aristocraties. Tous les torts ne sont pas de leur côté. Elles sont placées sous la machine pneumatique par la politique déplorable qui régit nos destinées. Quoi d'étonnant qu'ils se jettent dans la dissipation et le plaisir? La carrière des grandes et nobles choses leur est fermée. »

Eh bien, nous trouverons précisément, dans les comédies consacrées à l'amour, ces types de jeunes nobles désœuvrés. M^{mo} de Girardin, dans ses chroniques de la *Presse*, a plusieurs fois décrit et analysé, avec une véritable finesse, ce genre d'homme du monde que l'ancien régime ne se serait pas expliqué, et que notre société contemporaine commence heureusement à ne plus connaître. La plupart des héros de George Sand, d'Em. Augier, d'Oct. Feuillet, appartiennent à cette catégorie. « C'est, dit M^{mo} de Girardin, un produit de l'*émigration intérieure*. » Elle caractérise ainsi cette abstention volontaire, cette retraite orgueilleuse, dans laquelle se renferment les jeunes gens du faubourg Saint-Germain, à qui il ne reste plus que Musard, Valentino, les salles de jeu, le canapé de danseuses¹. Elle en conclut qu'il faut un aliment à cette oisiveté : ce sera la passion. « Le Lovelace de cette époque sera un légitimiste désœuvré². » C'est, je pense, une des raisons pour lesquelles on trouvera, pendant vingt ou trente ans, un si grand nombre de ducs et de marquis jouant dans les comédies et dans les drames le rôle de séducteurs. Où nous ne pensions voir, peut-être, qu'une fantaisie de poète, ou qu'un désir d'éblouir le public en présentant des personnages titrés, il y aurait donc une peinture de la réalité sociale.

Nous pourrions le constater dans la dernière partie de cette étude, en examinant comment les auteurs comiques de la Restauration et de la monarchie de Juillet ont traité l'importante question de la *famille*, de l'*amour* et du *mariage*.

¹ *Le Vicomte de Lauzun* (Lettres parisiennes), II, 17 (15 mars 1838), 95 (15 février 1839). — On sait que les quatre volumes publiés sous ce titre continuent les feuilletons donnés à *la Presse*, de 1836 à 1848, par Madame de Girardin. La lecture en est encore très piquante, et surtout fort instructive pour les mœurs du temps.

² *Ibid.*, I, 136 (30 mai 1837).

III. — LA FAMILLE, L'AMOUR ET LE MARIAGE

I

Dans les comédies relatives à la politique ou à l'argent, il restera toujours, en dépit de nos efforts, un élément d'actualité qui doit nécessairement échapper à toute recherche. D'ailleurs, les mœurs du Parlement, de la Bourse ou de la Banque sont elles-mêmes factices et pour ainsi dire extérieures. Un député, un agent de change, un spéculateur, sont gens qui, vivants, jouent un rôle; transportez-les sur la scène : nous aurons la comédie d'une comédie.

Mais, si nous analysons les pièces sur les *mœurs réelles* de la société, celles qui se rapportent à l'éducation, à l'amour ou au mariage, et si nous pouvons retrouver les raisons de leur succès ou de leur chute, nous aurons bien, je crois, surpris la psychologie d'une génération disparue. Là, en effet, nous palpons la vie. Car, de toutes les questions que l'on pose aux hommes de tous les temps pour savoir quels ils furent en réalité, ou vers quel idéal ils se sont tournés, il n'en est pas, après l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme, de plus graves et de plus caractéristiques que celles-là. On change aisément et impunément, semble-t-il, le régime politique des Etats; mais les véritables révolutions se font dans les mœurs et par les mœurs. Organisation de la famille, étendue et limites du pouvoir paternel, indissolubilité du mariage ou divorce, indulgence ou sévérité envers la femme coupable, recherche de la paternité, etc., telles sont les thèses éternelles dont la philosophie et la critique doivent avant tout, pour connaître les hommes, poursuivre et renouveler sans cesse la discussion.

En étudiant des comédies qui touchent à ces graves problèmes, il nous faut, plus que jamais, nous rappeler nos principes. Nous ne cherchons pas *dans la pièce elle-même* les goûts ou les théories d'une époque. Non. Mais, étant donnée la pièce, les contemporains en acceptèrent-ils l'action et les personnages? ce qui nous paraît aujourd'hui banal et timide, ne leur causa-t-il pas d'abord

de la surprise et presque du scandale? Nous ne pouvons étendre assez loin notre enquête pour nous flatter de résoudre à fond ce délicat problème. Il faudrait, en effet, pour être complet, suivre, parallèlement au développement de la comédie de mœurs, celui de la poésie lyrique et du roman; rapprocher par les dates les principales œuvres de Balzac et de George Sand des comédies où les questions analogues sont abordées. Et, d'autre part, on pourrait constater que notre théâtre n'a pas attendu le milieu du siècle pour représenter au vif tel caractère ou dépeindre telle situation. Je l'ai déjà dit, le grand tapage romantique couvre de loin la voix timide ou modérée d'un certain nombre d'écrivains très distingués et dont les œuvres doivent légitimement compter comme un *moment* de l'évolution dramatique. Toute une série de comédies sérieuses et réfléchies, d'une forme le plus souvent médiocre, mais aux sujets graves ou osés, se déroule aux yeux de spectateurs attentifs. Aujourd'hui, pour qui les lit dans le texte complet, elles ennuient, elles sont ternes; mais, réduites à une analyse essentielle, débarrassées de leur enveloppe surannée, elles présentent une certaine intensité dramatique; on y peut toucher comme un noyau solide et fécond.

Peut-être quelques-uns de ceux que l'histoire de notre théâtre intéresse, et qui cependant croient pouvoir négliger systématiquement l'étude de cette période, éprouveraient-ils quelque surprise à trouver dans une pièce de Bayard ou de Mazères, d'Empis ou de Bonjour, comme une première esquisse de telle comédie d'Augier, de Dumas fils ou de Barrière. Et si l'œuvre en elle-même leur paraît faible, c'est-à-dire démodée, ils constateront qu'elle a provoqué le premier jour des résistances ou des discussions curieuses, et qu'en somme les thèses les plus hardies de nos contemporains sont, à leur date, plus nouvelles par la forme que par le fond.

II

On ne trouve pas, pendant cette période, un grand nombre de comédies relatives à l'éducation. Et pourtant, dans une société qui se réforme, et où tous les principes sont remis en question, il semble qu'un pareil sujet dût s'imposer. Aussi, en maint passage de pièces consacrées à quelque intrigue d'amour ou de politique, les allusions à l'autorité des pères, aux bienfaits et aux dangers de tel système pédagogique, sont-elles nombreuses. Souvent, au dénouement, on attribue à la faiblesse ou à l'orgueil des parents, les malheurs d'une jeune fille ou les épreuves d'un mari. N'est-ce

pas un petit problème d'éducation que *la Demoiselle à marier*, ou que *le Mariage de raison*? Mais ces comédies doivent nous intéresser à un autre titre. Et encore quelle place ne tient pas l'éducation dans *le Mariage d'argent* ou dans *la Mère et la fille*! Je prétends donc seulement qu'on cherche peu à la traiter isolément, comme sujet spécial, et pour ainsi dire théoriquement.

Seul, — autant qu'il me semble, — Casimir Bonjour a consacré deux pièces à l'éducation. Il aimait, en suivant trop fidèlement peut-être les exemples de ses maîtres classiques, à choisir des thèses générales et à conclure par des préceptes. Après *la Mère rivale* (1821), dont nous aurons tout à l'heure à dire un mot, il donna la comédie qui fut regardée par les contemporains comme son chef-d'œuvre : *l'Education ou les deux Cousines* (1823). Et c'est encore celle que l'on cite le plus volontiers¹. Pour nous, tout en pensant que *l'Argent*, *le Protecteur et le mari*, *le Bachelier de Ségovie* sont supérieurs aux *Deux Cousines*, nous louerons C. Bonjour d'avoir voulu et d'avoir su plaire avec un ouvrage aussi sérieux.

Le rédacteur des *Débats* constate que l'auteur a imité Molière, et il l'en félicite; il le félicite surtout d'avoir « façonné son modèle aux mœurs du jour ». — « Ses personnages, dit-il, n'ont conservé de leurs antiques modèles que ce qu'il eût été impossible de leur faire perdre sans les dénaturer... Du reste, ils parlent et agissent toujours dans l'ordre naturel de nos idées, de nos préjugés et de nos mœurs². » Ainsi le siècle se reconnaissait dans la pièce. Et quelle en est la thèse? Le poète la résume dans le vers suivant, qu'il prend pour épigraphe :

L'homme fait son état; la femme le reçoit.

Nous sommes chez des bourgeois, chez de gros négociants, les Dupré. Leur fille, Laure, a été élevée dans un pensionnat à la mode; rentrée au foyer, elle dédaigne sa famille, elle rougit de son état; elle est humiliée par la visite d'une de ses amies de pension, M^{me} d'Orval; elle repousse le fiancé que lui destinait son père, le jeune Duval, qui appartient comme elle à une honorable lignée de commerçants, et se laisse faire la cour par un certain Rosambert, frère de M^{me} d'Orval, type du fat élégant et séducteur. Pour diminuer la responsabilité de Laure (suivant le procédé classique), le poète place auprès d'elle une « demoiselle de comptoir », Florine, intrigante et perverse, qui doit, au dénouement, être enlevée par

¹ Cf. Lenient, II, 46.

² *Débats*, 12 mai 1823. †

Rosambert. Et, toujours selon l'usage classique, il oppose à Laure sa cousine Claire, orpheline élevée chez les Dupré, modèle de bonne tenue et de réserve. Or il se trouve (comme dans *les Femmes savantes*) que le jeune Duval, rebuté par Laure (Armande), se tourne vers Claire (Henriette) et l'épouse : ce sera le seul châtiment de la pauvre Laure qui s'y résout avec un vif sentiment de ses torts et la promesse de renoncer à ses orgueilleuses prétentions.

Le rôle de Rosambert fut trouvé vague et incomplet. C'est en effet un assez pâle décalque du *Chevalier à la mode* de Dancourt, et du Moncade de *l'Ecole des Bourgeois* de Dallainval — avec quelques traits du Richelieu que Monvel avait mis à la scène, en 1796, dans *le Lovelace Français*. — Florine, l'intrigante, fut sévèrement jugée : « rôle faux d'un bout à l'autre » ; tel n'est pas notre avis, mais tel était celui des contemporains, lesquels avaient encore, à cette date, un certain respect de la femme, et ne trouvaient pas tant de plaisir que nous à la mépriser. Aussi nous expliquons-nous que Duviquet ait conclu son article des *Débats* par ces mots : « L'exagération me paraît l'écueil dont M. C. Bonjour doit le plus se défier... » *Exagération* signifie hardiesse : Laure était un type prématuré de la *révoltée*, Florine une esquisse prématurée de la grisette en quête d'un établissement.

Les Deux Cousins tiennent longtemps l'affiche. On les reprit en 1834. Etienne Bequet, dans les *Débats*, leur consacra un article sévère : c'est que les temps étaient bien changés, et que C. Bonjour ne paraissait plus si *exagéré* !

En 1844, l'auteur des *Deux Cousins* revenait à l'éducation, mais envisagée d'une façon très différente, avec *le Bachelier de Ségovie*. Influencé sans doute par le succès des comédies *historiques*, C. Bonjour eut l'ambition de transporter son action dans l'Espagne du dix-septième siècle, et de mêler à l'intrigue morale et philosophique, dont il se fut contenté vingt ans auparavant, un peu de philosophie et beaucoup de diplomatie. Nous sommes à la cour de Charles II, au moment où celui-ci doit faire choix d'un successeur. La comtesse Berlips tente de faire pencher la balance en faveur du candidat allemand ; mais grâce à don Gusman et à Pedro (le bachelier), c'est Philippe d'Anjou qui l'emporte : et voilà pourquoi « il n'y a plus de Pyrénées ». C. Bonjour n'apporte pas, dans le manement des incidents historiques, la main légère de Scribe ou de Dumas père ; et Janin n'aura pas tout à fait tort de blâmer le mélange d'une étude sociale et abstraite avec des événements qui ne dépendent en aucune façon de la moralité à laquelle nous conduit le poète. Quoi qu'il en soit, le *cadre* est plus riche et plus varié que celui des *Deux Cousins* : c'était, sans aucun doute,

une concession faite au goût du jour. Et, dans ce cadre, se développe une thèse qui peut se résumer en deux vers, prononcés par le bachelier :

Je dois, pour mon malheur, aux bienfaits de ma mère,
Une éducation... dont je ne sais que faire.

Pedro est un déclassé. Fils de laboureur, il a reçu une instruction solide et brillante, dont tout l'effet est de l'avoir rendu impropre au métier de son père, sans lui procurer un état en rapport avec sa légitime ambition. Dans une tirade vraiment très spirituelle (C. Bonjour excelle en ces développements qui appartiennent plutôt à l'épître qu'au drame), Pedro nous explique quel accueil il a reçu de la part de ses anciens maîtres et de ses puissants protecteurs¹. Tous les emplois auxquels il aspire lui sont interdits ; l'un demande de la naissance, l'autre de la fortune, un troisième de longues années de stage sans profit... Sans compter qu'une foule de déclassés assiègent la moindre place :

Les bourses des couvents, celles des séminaires
Rendent l'esprit commun et les talents vulgaires.
Cette ville en fourmille, et dans tous les quartiers
On ne voit que docteurs, misère et bacheliers.
Aussi, quand par hasard une place est vacante,
Au lieu d'un candidat, on en trouve cinquante...

Pedro s'attache donc à don Gusman, un jeune noble paresseux dont il fera la besogne ; et, l'un portant l'autre, ils arrivent à décrocher, Gusman une place de *directeur* (?) au ministère, Pedro un emploi de commis. — La pièce, d'ailleurs assez lente, abonde, plus qu'aucune du même auteur, en tirades bien venues et en traits vifs et piquants. Le succès, à l'Odéon, en fut immédiat et durable. Janin, peu complaisant, le constate sans réticence. « Cette comédie, dit-il, a franchement réussi. Mais cependant de quel droit, ou plutôt par quelle maladresse funeste, une pareille comédie a-t-elle échappé au Théâtre-Français ? » Il en loue particulièrement le style. Mêmes éloges dans le *Constitutionnel* : « Le mérite le plus saillant de cette pièce est incontestablement le style ; elle est pleine de vers heureux et de jolis détails, et quelques scènes fort gaies s'y font remarquer³... »

¹ *Le Bachelier de Ségovie*, I, 3.

² *Débats*, 21 oct. 1844.

³ *Constitutionnel*, 21 oct. 1844.

Mais comment fut jugée la thèse de l'auteur? assez équitablement, nous semble-t-il, et comme nous pourrions le faire aujourd'hui. — On approuva le poète « d'avoir mis la main sur un travers social bien vrai : sortir de sa condition ». Mais on le blâma d'avoir voulu « trop prouver », en donnant à son bachelier beaucoup de talent, d'esprit et d'activité. Car, s'il est des *déclassés* qui, en dépit de tous les obstacles, se font une situation dans le monde, ce sont ceux-là! et leur succès est légitime. Et pourtant, la démonstration *exagérée* de C. Bonjour réussit auprès d'un public plutôt favorable à la « montée de nouvelles couches? » C'est que, souvent, au théâtre, la conscience sociale proteste en faveur du bon sens et de la modération, contre les ambitions hâtives et les utopies : peut-être, dans le succès du *Bachelier de Ségovie*, y eut-il quelque peu de réaction contre le mélodrame et le roman.

III

Plus encore, et d'une façon plus générale que l'éducation, l'amour et le mariage sont l'éternel thème dramatique. Ceux qui appellent le mariage un *établissement* en indiquent toute l'importance sociale; et ce mot évoque à lui seul tous les intérêts, toutes les espérances, toutes les critiques, toutes les déceptions, dont le mariage est comme le centre et l'occasion. L'amour, s'il existe dans le mariage, y introduit un élément passionnel, donc dramatique; si l'amour est représenté en dehors du mariage, ce seront nécessairement des conflits, soit entre des droits et des sentiments, soit entre des intérêts positifs et des rêves ou des désirs.

Aussi tout dramaturge a-t-il traité, parce qu'il faisait du théâtre, la question du mariage. Mais encore peut-il l'avoir seulement considéré comme le dénouement d'une intrigue, ou l'avoir étudié en lui-même, avec les différents problèmes sociaux ou moraux qu'il soulève dans la vie quotidienne. Et dans ce dernier cas, les spectateurs ont dû éprouver, en face de pièces révélatrices, accusatrices ou instructives, des impressions utiles à recueillir.

Scribe a consacré au mariage un très grand nombre de vaudevilles et de comédies. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la table des matières de son théâtre. Sans insister sur la jolie petite pièce qu'est *la Demoiselle à marier*, où l'éternel travers de « la poudre aux yeux » est très finement exploité, signalons les raisons de son prodigieux succès. On y admira la franchise avec laquelle l'auteur protestait contre la *comédie* du mariage; on y vit un

plaider en faveur de l'ingénuité contre la coquetterie ¹. Seul, le *Globe* écrivit un article sévère ². Mais, averti par l'enthousiasme du public, il revenait sur son premier jugement, et cherchait à l'expliquer par des raisons critiques. « En voyant cette pièce comme plusieurs autres du même auteur, on éprouve malgré soi, dit le rédacteur du *Globe*, une espèce de regret mêlé de dépit. L'idée principale est pleine de vérité et de comique... Eh bien, l'idée est souvent rétrécie, quelquefois faussée, et elle manque de développements. Faut-il encore en dire la raison? Supposons l'auteur moins timide en traçant le plan de la pièce nouvelle : il l'aurait divisée en deux parties; un intervalle de quelques jours se serait écoulé entre les deux actes. Alors, que d'invéraisemblances évitées! Ce qui est forcé deviendrait naturel, ce qui est faux deviendrait vrai ³. »

Dans *le Mariage enfantin* comme dans *la Pensionnaire mariée*, les contemporains admirèrent surtout la difficulté vaincue : sujet scabreux, exécution délicate, impression morale. Car on ne sait pas assez, — et pour le savoir, il suffit de lire les journaux du temps, — que Scribe, dont le nom évoque aujourd'hui les idées les plus *bourgeoises* et les plus banales, excelle surtout à soutenir un paradoxe et à sortir d'une impasse. Il semble attraper au vol, comme un improvisateur soumis aux caprices de son auditoire, n'importe quelle donnée qu'il se fait fort de rendre acceptable. Et, sans doute, voilà pourquoi les collaborateurs lui furent si nécessaires. On lui apportait, de toutes parts, des pièces *impossibles*; son sens dramatique en était piqué et comme irrité; et il redressait, il rendait viables tous ces avortons.

Une des parties les plus difficiles qu'il ait gagnées, c'est à coup sûr, celle du *Mariage de raison*. Je voudrais bien pouvoir lire la pièce telle qu'elle était, lorsque Varner l'apporta à Scribe; l'étude critique des transformations subies par le manuscrit du premier auteur, vaudrait, à elle seule, toutes les analyses du talent de Scribe. Toujours est-il que la donnée essentielle est assez difficile à faire passer : une jeune fille de dix-huit ans, jolie, charmante, accomplie, épouse par raison un ancien militaire de trente-six ans, invalide à jambe de bois.. Aussi les résistances du public furent-elles assez vives, mais sans empêcher le succès, bien au contraire! — « M. Scribe, disent les *Debats*, vient de changer tout à coup cette vieille poétique de notre scène. Chez lui, les amoureux s'aiment éperdument, et cependant ils abjurent volontairement

¹ *Debats*, 24 janv. 1826.

² *Le Globe*, 24 janv. 1826.

³ *Ibid.*, 28 janv. 1826.

une passion dont ils attendaient tout leur bonheur; les femmes n'ont pour leur mari qu'une amitié fort raisonnable, et cependant les maris ne s'en trouvent pas moins heureux; l'amour voit s'évanouir toutes ses illusions, toutes ses espérances, *sans que la sensibilité des spectateurs ait à se révolter*¹. » Et quelques jours après, le même journal ajoute : « L'amour sur la scène du Gymnase perd chaque jour de sa puissance. Déjà, on lui enlève le plus beau de ses droits, celui de faire des mariages. Permis à lui d'enflammer encore, çà et là, quelques jeunes cœurs sans raison et sans expérience; mais à condition d'arracher lui-même son bandeau, de briser soudain toutes ses flèches au moindre signe de la volonté d'un père, d'un oncle ou d'un tuteur. M. Scribe vient de renverser l'autel du dieu qu'il ençensa longtemps: et *le Mariage de raison* est trop heureux au Gymnase, pour qu'on ose désormais y risquer quelque mariage d'amour². » *Le Globe* donne une analyse un peu ironique de la pièce, et conclut en ces termes : « Avec cette fable un peu commune, M. Scribe a su créer le plus joli vaudeville qu'on ait jamais joué au Gymnase. C'est un petit roman, tissé avec tant d'art, brodé avec tant d'esprit et de grace, on y trouve des détails si ingénieux, *que certains incidents, invraisemblables quand on fait l'analyse de la pièce, semblent tout naturels à la représentation. Succès éclatant et bien mérité*³. »

A trois ans de là, le 6 mai 1829, les frères Dartois firent représenter aux Nouveautés *les Suites d'un mariage de raison*. Le célèbre Potier y joua le rôle de l'invalidé Bertrand, créé au Gymnase par Gontier⁴. Je n'ai pu mettre la main sur cette pièce; il est probable que les *suites* en question devaient être plutôt fâcheuses.

Quant au *Mariage d'inclination ou Malvina*, le sujet en est plus romanesque que réel. Malvina s'est mariée secrètement à un triste aventurier nommé Barentin. Elle se voit obligée d'avouer sa déobéissance à son père. Le public retrouvait dans cette pièce une thèse analogue à celle du *Mariage de raison* : on ne doit pas, en se mariant, en s'établissant, céder au caprice, au désir ou à l'imagination; le mariage est chose sérieuse, et toute légèreté en pareille matière peut avoir de funestes conséquences. Mais ici, on voyait l'accord de la raison et de l'amour, dans l'union d'Arved et de Marie, par opposition au mariage extravagant et malheureux de Malvina et de Barentin⁵.

¹ *Débats*, 12 oct. 1826.

² *Ibid.*, 17 oct. 1826.

³ *Globe*, 14 oct. 1826.

⁴ Bouffé, *Mes Souvenirs*, p. 160.

⁵ *Débats*, 13 dec. 1828.

IV

La nécessité d'*assortir* les époux, contre-partie de la thèse du *Mariage de raison*, forme le fond de *l'Ecole des Vieillards*. Casimir Delavigne donna cette pièce le 8 décembre 1823, au Théâtre-Français. Talma et M^{lle} Mars y jouaient les deux premiers rôles¹. Le succès fut éclatant.

On connaît le sujet de *l'Ecole des Vieillards*. Danville, à soixante ans, vient d'épouser une très jeune femme, Hortense. Celle-ci, fort honnête, mais très étourdie, se compromet et compromet l'honneur même de son mari. Les suites de cette légèreté, — un duel entre Danville et le grand seigneur séducteur, — épouvantent et éclairent Hortense qui désormais, on l'espère du moins, saura mieux observer les devoirs de sa très délicate situation.

La nouveauté du sujet était dans le *déplacement des sympathies*. Dans la comédie du dix-huitième siècle, qui suivait les traditions de Molière, le mari trompé est ridicule; ici, au contraire, c'est au vieux mari que s'intéressent les spectateurs, c'est la jeune et jolie femme qu'ils désapprouvent. L'accueil fait à *l'Ecole des vieillards*, les éloges des critiques², l'*examen* qu'en a publié Etienne³, tout prouve bien que les contemporains se sont crus en possession d'une morale bien supérieure à celle du dix-septième et du dix-huitième siècle, et plus respectueux du mariage. Mais je crois bien qu'ils se sont trompés, et que l'on s'abuse généralement quand on conclut du succès des plaisanteries de Molière, de Regnard, de Dancourt, etc., sur les maris et sur les femmes, à des mœurs relâchées et au mépris de la fidélité conjugale. Le George Dandin de Molière n'est pas ridicule parce que sa femme le trompe; mais, par sottise vanité, il a fait un mariage disproportionné, et il en recueille les conséquences. « Tu l'as voulu, George Dandin ! » Si nous rions d'Arnolphe, dans *l'Ecole des femmes*, ce n'est pas du tout que nous approuvions le manège cruel et pervers d'Agnès, c'est qu'il faut être bien bêtement orgueilleux pour s'imaginer qu'on se fera aimer d'une jeune fille en l'enfermant. Et dans cette même pièce, la tirade de Chrysalde sur les douceurs d'un état auquel

¹ Sur Talma dans *l'Ecole des vieillards*, voy. *Mémoires d'Alex. Dumas*, IV, 64.

² *Débats*, 8 déc. 1823; — 10 déc. 1823; — 3 janvier 1824. — Cf. *Constitutionnel*, 9 déc. 1823.

³ Edit. des œuvres de C. Delavigne de 1836, Paris. Delloye et Lecou, p. 471.

Arnolphe est exposé s'il épouse Agnès, n'est qu'un vigoureux et superbe paradoxe, lequel n'est pris au sérieux que par Arnolphe : seul, il en est scandalisé; et nous en rions. Mais où voyez-vous que Molière ait ridiculisé un *honnête homme* trompé par sa femme? Est-ce qu'il ne sauve pas Alceste des griffes de Célimène? Est-ce qu'il ne rend pas sympathique Ariste, homme d'âge mûr, qui, dans *l'Ecole des maris*, épouse sa jeune pupille? Est-ce que Orgon lui-même, dans *Tartufe*, ridicule par sa dévotion mal comprise, mais courageux et probe, n'échappe pas à toute mésaventure conjugale? Disons donc que Molière nous prévient, avec son large bon sens, contre les dangers de toute *mésalliance*; mais ne disons pas qu'il fait rire aux dépens du mariage! c'est absurde! Il écrivait pour des spectateurs intelligents : le malheur est qu'il est lu aujourd'hui, et souvent commenté, par des imbéciles.

Or, que prouve de plus *l'Ecole des vieillards*? Que, quoi qu'il arrive, le mari sortirait sain et sauf des démarches inconséquentes de sa femme? Conclusion fautive, assurément, et naïve, et dangereuse. Comment! Danville, âgé de soixante ans, cède à un caprice en épousant Hortense; il la laisse seule à Paris, sous la garde assez peu sûre d'une grand-mère étourdie; et, à son retour, il est surpris, indigné, exaspéré, de ce que sa jeune femme a dépensé trop d'argent, de ce qu'elle reçoit, sans penser à mal, des visites compromettantes, etc. Mais il n'a que ce qu'il mérite, ce brave homme. Au dix-septième siècle, on eût ri de lui, au nom du bon sens. Le dix-neuvième siècle fut d'un autre avis. C'est que, sans doute, en 1823, on respectait profondément les jeunes femmes de vieux maris. Allons, tant mieux! On eut raison, d'ailleurs, d'admirer la composition et le style de la pièce. *L'Ecole des vieillards* est un ouvrage très distingué; aujourd'hui encore, on pourrait le reprendre; il est assurément moins démodé que *l'Honneur et l'argent*.

Dans une pièce restée longtemps inédite, et tout récemment publiée, *la Filleule ou les Deux âges*, G. Bonjour aborde un sujet analogue. Le général Béclard, âgé de soixante ans, est aimé de sa pupille, la jeune Sophie; il veut résister à cet amour; mais enfin, comme il le dit, « il se laisse faire ». Au second acte, nous retrouvons Sophie mariée à Béclard; mariée n'est pas le vrai mot : en Angleterre, un prêtre les a bénis, mais il reste à légaliser cette union qui n'a encore rien de réel, et qui ne vaudrait pas plus à Rome qu'à Paris. Béclard a finement agi en ne contractant avec Sophie que ce pseudo-mariage. En effet, la jeune femme se débat bientôt dans la plus cruelle situation : les discours ironiques de ses amies, les sollicitations impertinentes des fats, son inconsciente

passion pour un jeune officier, secrétaire du général, tout l'avertit de son erreur. Au cinquième acte, un imbroglio de vaudeville oblige les personnages à régler leur situation réciproque : Béclard, avec dignité, avec bonne humeur, déclare l'expérience concluante, et donne à Julien la main de Sophie.

La composition de cette pièce marque, comme déjà *le Rachelier de Ségovie*, une évolution dans le talent de G. Bonjour. Action plus vive, incidents plus nombreux, intrigue d'une complication aisée, où se fait sentir l'influence de Scribe : telles sont les nouvelles qualités de *facture*. Le caractère du général, toujours placé dans une situation délicate, est bien soutenu ; ce qui serait impudence ou sottise chez un mari réel, devient chez lui finesse et philosophie. J'aime moins les rôles de Sophie et de Julien ; mais n'est-ce pas plutôt que, jusqu'au dénouement, leur position est nécessairement fautive ? Enfin, le style, infiniment soigné, pèche par des longueurs auxquelles on était alors moins sensible, et manque un peu de force dans les passages *dramatiques*, mais il est constamment spirituel et juste.

Quel eût été le jugement du public, si la pièce avait vu la rampe ? Il nous est impossible de le savoir. Toutefois, on eût loué, je pense, le bon sens tout classique et tout français de cette comédie, où le romanesque n'apparaît que pour recevoir une leçon, où la vieillesse se résout à son véritable rôle, où l'amour finit par s'accorder avec la raison.

V

Vieux mari, jeune femme, avons-nous vu dans *l'Ecole des vieillards*. Dans *le Jeune mari* de Mazères (1826), *Une rivale* de Ancelot et P. Foucher (1836), et *la Femme de quarante ans* de Galoppe d'Onquaire (1844), c'est le mari qui est trop jeune, c'est la femme qui est trop mûre.

Le Jeune mari est une excellente comédie. Pour sortir de ses embarras financiers, Oscar de Beaufort épouse une veuve riche, mais presque vieille. Celle-ci, pour le mieux maintenir sous sa dépendance, ne paye ses dettes que par fractions ; et elle le surveille, elle le gouverne comme un enfant. Excellent trait de caractère, elle met dans son affection une jalousie inquiète qui doit, au lieu de la faire aimer, la rendre tyrannique et odieuse. Un incident, — une prise de corps décrétée par les créanciers, — oblige Hermine à régler tout l'arriéré de son mari : dès lors, sur les conseils de ses amis, Oscar change d'attitude : c'est lui qui redevient le

maître. Pour bien faire ressortir l'incompatibilité de cette union, l'auteur a placé dans son action deux intrigues parallèles : un vieux receveur général courtise une jeune fille, nièce d'Herminie; une veuve de préfet, M^{me} Delby, cherche à épouser le jeune Surville. Mais le receveur et la veuve, instruits par l'exemple d'Oscar et d'Herminie, renoncent, l'un à l'ingénue, l'autre au lieutenant, et s'épousent : Surville, de son côté, pourra épouser Clara : voilà deux ménages assortis. — Succès considérable, prolongé, et dont les contemporains ont donné d'excellentes raisons.

« *Le Jeune mari*, dit P. Dubois dans le *Globe*, n'est point sans doute un caractère d'une vive originalité et d'une touche vigoureuse; mais c'est une figure de notre temps, un mauvais sujet, tombé de l'armée dans les salons, vivant d'expédients et d'étourderies, et enfin réduit par nécessité à épouser une vieille créole, qui paie ses dettes, lui donne un calriole et un groom, le fait électeur, et lui promet l'éligibilité s'il se conduit bien¹. »

Mazères, dans sa préface², rappelle l'heureuse destinée de sa pièce, et en fait justement ressortir la moralité. Parmi les anecdotes qu'il se plaît à raconter d'une plume un peu complaisante, il en est une qui mérite d'être retenue. Mazères reçut un jour, d'une dame veuve, riche et très élégante, une invitation à dîner. « Monsieur, dit la veuve à l'auteur du *Jeune mari*, vous êtes mon sauveur, et j'ai tenu à vous en témoigner ma reconnaissance... Je ne suis plus jeune. Jé cherche le bonheur, et croyais le trouver dans un second mariage. Mais j'ai vu votre pièce, et j'en ai reçu une rude leçon qui me sera profitable... Je resterai veuve. » Un mois après, ajoute Mazères, elle épousait un jeune et brillant militaire.

On était à l'époque où le romanesque se développait de plus en plus, sinon dans les mœurs, au moins dans la littérature, qui, si elle n'est pas l'expression de la société, exprime les desirs, les inquiétudes et les regrets de la société. Or, parmi les types que le roman se plaisait à décrire et à embellir, se trouvait justement *la Femme de trente ans* et *la Femme de quarante ans*. Seulement on tendait à rendre sympathique et séduisant un personnage que la vraie comédie, la comédie sensée et spirituelle, avait voulu jadis remettre à sa place et renvoyer aux devoirs de son âge.

J. Janin, en rendant compte du drame d'Angelot et P. Faucher, *Une rivale*, reprochait vivement à Balzac d'avoir rendu possible et vraisemblable au théâtre l'amour inspiré par la femme de quarante ans. « La femme de trente à quarante ans, dit-il, était autrefois

¹ Le *Globe*, 28 nov. 1876.

² Mazères, *Comédies et souvenirs*, 1868, I, 448.

une terre à peu près perdue pour le roman et pour le drame; mais aujourd'hui, grâce à ces riantes découvertes, la femme de quarante ans règne seule dans le roman et dans le drame. Cette fois le nouveau monde a supprimé l'ancien monde, la femme de quarante ans l'emporte sur la jeune fille de seize ans. — Qui frappe? s'écrie le drame de sa grosse voix. — Qui est là? s'écrie le roman de sa voix flutée. — C'est moi, répond en tremblant la seizième année aux dents de perle, au frais sourire, au doux regard : c'est moi!... Mais aussitôt romanciers et dramaturges de répondre : Nous sommes occupés avec votre mère, mon enfant; repassez dans une vingtaine d'années, et nous verrons si nous pouvons faire de vous quelque chose¹. »

M^{me} de Girardin, qui cite ce passage, le commente très spirituellement, dans son *Courrier de Paris* du 30 novembre 1836. Ce n'est, dit-elle, la faute ni de M. Ancelot, ni de M. P. Foucher, ni de M. de Balzac..., mais bien la faute de la société elle-même. « Aujourd'hui, *Julie* ambitieuse et vaine, commence par épouser volontairement, à dix-huit ans, M. de Volmar; puis, à vingt-cinq ans, revenue des illusions de la vanité, elle s'enfuit avec Saint-Preux, par amour. Car les rêves du jeune âge maintenant sont des rêves d'orgueil... Vous parlez des auteurs anciens : ils peignaient leur temps. Laissez M. de Balzac peindre le vôtre. La *Junie* de Racine, dites-vous? — Mais aujourd'hui, elle choisirait bien vite Néron, pour être impératrice... Voyez donc un peu les femmes passionnées qui, de nos jours, font parler d'elles : toutes ont commencé par un mariage d'ambition; toutes ont voulu être riches, comtesses, marquises et duchesses, avant d'être aimées. Ce n'est qu'après avoir reconnu les *vanités* de la vanité, qu'elles se sont résolues à l'amour. Il en est même qui ont recouru naïvement après le passé, et qui, à vingt-huit ou trente ans, se dévouent avec passion au jeune homme obscur qu'à dix-sept ans elles avaient refusé d'aimer. M. de Balzac a donc raison de peindre la passion où il la trouve, c'est-à-dire hors d'âge. M. Janin a raison aussi de dire que cela est fort ennuyeux; mais si cela est fort ennuyeux pour les lecteurs de romans, c'est bien plus triste encore pour les jeunes hommes qui rêvent l'amour, et qui en sont réduits à s'écrier dans leurs transports : « Que je l'aime! Oh! qu'elle a dû être belle²! »

C'est précisément le titre de *la Femme de quarante ans* que Galoppe d'Onquaire³ donnait à une comédie en vers, représentée

¹ *Débats*, 28 nov. 1836.

² *Le Vicomte de Launay*. I. 35.

³ Léon Galoppe d'Onquaire (1810-1867) a donné au théâtre, outre *la*

au Théâtre-Français en 1844. Il s'inspirait de Balzac, puisque son héroïne, M^{me} de Silly, répondait :

... Mon âge? il a son bon côté,
Et M. de Balzac l'a réhabilité!

L'intrigue de la pièce n'est pas compliquée. M^{me} de Silly cherche, comme l'Herminie de Mazères, à retenir auprès d'elle un mari de vingt-cinq ans. Elle croit avoir une rivale dans une jeune fille mystérieuse à qui M. de Silly donne asile. Mais c'est sa propre fille, celle de son premier mariage. On établit cette enfant, et voilà notre femme de quarante ans rassurée, jusqu'à la prochaine fois. Assez pauvre pièce en soi, mais intéressante à sa date, surtout par les critiques qui peuvent nous éclairer sur l'état d'âme des contemporains.

Le rédacteur du *Constitutionnel* écrit : « Vous voulez peindre la femme de quarante ans, c'est-à-dire cette lutte héroïque de la femme parvenue à son temps le plus délicat et le plus périlleux, où elle chemine sur ce chiffre fatal de quarante années comme un équilibriste sur la corde raide... Pour réussir dans ce tableau féminin, il fallait mettre votre femme de quarante ans aux prises avec un amant et non avec un mari. Il est évident que c'est la crainte de tout perdre sans retour et le désir de conserver encore, qui fait la puissance, l'habileté de la femme de quarante ans, et lui fournit les armes les plus fines et les plus désespérées. Si dès le début vous la mettez en possession d'un mari qu'elle aime, elle est pourvue, et tout est dit... En donnant à M^{me} de Silly un mari au lieu d'un amant, vous avez ôté à la femme de quarante ans sa force véritable, son dernier prestige, son unique refuge, le besoin de recourir aux précautions, aux ruses, aux artifices, à la grâce de l'esprit, aux fines-esses du cœur (ici le rédacteur signale la *nouvelle* de Ch. de Bernard)¹. Et remarquez bien que vous auriez pu donner à votre femme de quarante ans un amant sans éveiller la susceptibilité des prudes et les obliger à se voiler. Elle est veuve :

Femme de quarante ans, un drame en vers (en collaboration avec Poiré-Chevalier), *Jeu de Bourgeois* (1846), *le Jeu de Whist* (1847), *L'Amour près aux chœurs* (1851), *le Chêne et le Ruisseau* (1852). Il a publié sous le titre *le Diable-bouteux à Paris, — en province, — au village*, une série d'articles critiques et satiriques parus dans le *Corsaire*, c'est comme la suite des *Hermès* de Jony. On lui doit également quelques recueils de vers et des études à la *Revue des beaux-arts*.

¹ *La Femme de quarante ans*, de Charles de Bernard, est la première des cinq nouvelles publiées sous le titre du *Nouvel Gardien*. Paris. Woulet, 1838, 2 vol.

elle veut épouser de Silly; elle le dispute à une jeune et jolie femme, et à force d'art et d'adresse finit par l'emporter : l'habileté de son expérience triomphe des attraits de la véritable jeunesse ¹. »

Th. Gautier, lui, pense qu'un pareil sujet relève du roman, non de la scène. Il rappelle, comme son confrère du *Constitutionnel*, Balzac et Ch. de Bernard; il juge que le romancier, qui peut user de longues préparations et de demi-jours discrets, réussira dans cette peinture. Mais, au théâtre, le spectacle de cette lutte contre une jeunesse qui s'en va, sans que rien puisse la rappeler, c'est chose triste et pénible. Les plaisanteries mêmes, sur ce thème, sont sinistres ².

L'année suivante, dans une comédie intitulée *l'Enseignement mutuel*, de Eug. Nus et Ch. Desnoyers, reparaisait le type de la femme de quarante ans. Et Th. Gautier revenait à la charge : « On ne ferait pas mal d'en finir, au théâtre, avec les femmes de quarante ans. Cette obstination à reproduire ce type suranné devient fatigante. Il n'y a que les anges qui puissent toujours avoir quinze ans. Mais pourquoi vanter sans cesse les quadragénaires : Une femme est jeune tant qu'elle est belle. Il y a des vieilles de dix-huit ans et des jeunes de trente. Mais à quoi bon ces chiffres ? Une héroïne ne peut-elle marcher que son extrait de baptême à la main ? Retrouvons, au moins au théâtre et dans les poèmes, la jeunesse qui nous fuit ³. »

Voyez pourtant ce que peut faire la nouveauté d'un titre ou d'une formule. Dès 1821, la lutte de la femme de quarante ans et de la jeune fille avait été mise à la scène par Casimir Bonjour, dans *la Mère rivale*, pièce qui rappelait elle-même *la Mère Coquette* de Quinault, et *la Mère jalouse* de Barthe. Le poète avait voulu représenter un travers nouveau; il avait saisi, en bon observateur, une transformation sociale et morale que Balzac ne devait décrire que dix ans plus tard. « Quelques personnes, dit C. Bonjour, dans l'Avant-propos de *la Mère rivale*, ont prétendu que j'avais attaqué un défaut beaucoup trop rare pour devenir le sujet d'une comédie. Peut-être qu'en y réfléchissant davantage, elles se seraient convaincues du contraire. Dans l'enfance des sociétés, les agréments physiques sont les seuls qui nous attirent vers l'autre sexe. Mais, lorsque la civilisation a fait des progrès, et que l'éducation s'est perfectionnée, la jeunesse et la beauté ne sont plus des titres exclusifs à nos hommages : les qualités morales sont plus appré-

¹ *Constitutionnel*, 25 nov. 1844.

² *La Presse*, 25 nov. 1844 (*Hist. de l'Art dram.*, III, 291).

³ *Ibid.*, 15 sept. 1845 (*Hist. de l'Art dram.*, IV, 115).

ciées, l'esprit plus goûté et l'art de causer devient presque l'art de plaire. C'est alors que les mères peuvent rivaliser avec leurs filles; et comme la coquetterie est innée chez les femmes, du moment où elles en ont le pouvoir, elles doivent en avoir la prétention... A mesure que l'instruction et le luxe ont été plus répandus, et que la société est arrivée à un état de corruption élégante, ce défaut a dû se multiplier. Il est très ordinaire à l'époque où nous vivons. Quoique jeune encore, j'en ai vu de nombreux exemples; et depuis que cette comédie a été représentée, on m'a raconté une foule d'anecdotes dont j'aurais pu tirer parti, si je les eusse connues plus tôt. »

Il nous raconte ailleurs qu'il fut obligé, pour que M^{lle} Volnais voulût bien, au refus de M^{lle} Mars, de M^{lle} Leverd, de M^{lle} Dupuis, se charger du rôle de la mère, de rajeunir la fille, et de lui donner seulement quinze ans, afin que sa mère pût n'en avoir que trente! « Je fus frappé de ce raisonnement, dit-il, et de ce jour-là même, je me mis à la besogne. Sophie n'eut que quinze ans, M^{lle} Volnais fut épousée, et l'on représenta ma pièce¹. » Ainsi, sans les exigences des comédiens, le dénouement eût été plus réel, et la leçon morale plus forte. Telle qu'elle est, *la Mère rivale* est une alerte et vive comédie en trois actes, un peu inexpérimentée, sentant trop le *bon modèle*, mais agréable à lire, et contenant, sur le travers qui en est le sujet, une foule de traits heureux et de couplets bien tournés. G. Bonjour, pour *renforcer* en quel que sorte le caractère de M^{me} Dorval, l'a rendue *bienfaisante*, comme le Dervières des *Deux Gendres*. Cette mère indifférente, qui cache sa fille aux yeux de tous, et lui refuse presque le nécessaire, fait ostensiblement la charité. Lisette explique ainsi sa conduite : Aimer les siens, fi donc! cela ne mène à rien.

Une telle conduite est par trop naturelle;
 Quel gré vous en sait-on? tout le monde s'en mêle,
 Pour nous faire un beau nom, pour éblouir les gens,
 Nous usons de moyens tout à fait différents.
 Le bien qu'on fait chez soi n'est connu de personne.
 Il faut, lorsque l'on veut passer pour être bonne,
 Laisser là des parents qui vous tendent les bras,
 Pour aller secourir ceux qu'on ne connaît pas.
 Attirer les regards est l'importante affaire;
 Et ce n'est que le mal qu'on fait avec mystère.
 Aussi, comme tu vois, on est du comité
 Des prisons, de celui de la maternité!...

¹ Cas. Bonjour, *Mélanges*. — Ed. de 1902, p. 9.

Voilà, certes, de jolis vers, — et qui disent quelque chose. Les contemporains y virent même une méchante allusion aux *dames de charité*, qui oubliaient de pratiquer à leur foyer la vertu même qu'elles représentaient en public. « Le succès a failli être compromis, dit la *Gazette de France*, par quelques petits esprits libéraux. Toujours à l'affût des allusions, ils ont cru trouver matière à flatter l'esprit de parti dans des rapprochements que l'auteur n'avait sûrement pas songé à faire ¹. » Qui sait?

Mais je citais plus haut un passage de J. Janin, et un autre de M^{me} de Girardin, à propos de *la Femme de trente à quarante ans*. Ne dirait-on pas que les critiques de 1836 se sont inspirés de ces vers, écrits en 1821 : Sophie vient de déclarer à sa mère qu'elle aime et qu'elle est aimée; et M^{me} Dorval réplique :

...Vous aimer! j'admire, en vérité,
 Et votre suffisance et votre vanité!
 Vous aimer!... dites-moi, qu'avez-vous donc pour plaire?
 Une enfant, qui ne sait que rougir et se taire!...
 Vous n'avez pas quinze ans!... ni grâce, ni maintien;
 Et vous vous figurez!... mais, détrompez-vous bien.
 De lui ne croyez pas que vous soyez aimée!
 Il lui faut, mon enfant, une beauté formée;
 Il faut, pour le toucher, pour captiver ses vœux,
 Une femme qui plaise à l'esprit comme aux yeux,
 Ayant les qualités que lui donne l'usage,
 Sans avoir rien perdu des charmes du bel âge;
 En un mot (recevez cet avis en passant),
 Il lui faut une femme, et non pas une enfant.

La Mère rivale reçut des spectateurs et des critiques de 1821, encore nourris du répertoire, un accueil très favorable; mais, évidemment, ceux-ci furent moins sensibles à l'originalité de certains traits qu'aux souvenirs de *bons modèles* ². Et, puisque ce dernier mot semble m'y inviter, je ne veux pas quitter *la Mère rivale* sans signaler une curieuse imitation des classiques. Voici M^{me} Dorval qui se croit trompée par Belcour, qu'elle espérait épouser; elle s'imagine que sa fille lui a volé l'affection de son amant; et, dans un court monologue, elle exprime sa fureur et sa jalousie : lisez-le (fin de l'acte II); c'est, en vérité, le monologue de Roxane, c'est celui de Phèdre, quand elles découvrent, l'une l'amour de Bajazet pour Atalide, l'autre l'amour d'Hippolyte pour Aricie. Après tout, n'est-ce pas dans ces deux tragédies de Racine

¹ *Gazette de France*, 9 juillet 1821.

² *Débats*, 25 juillet 1821. — *Constitutionnel*, 12 et 17 juillet 1821

que nous trouvons pour la première fois *la Femme de quarante ans* disputant à une jeune fille le cœur d'un jeune homme?

VI

Nous abordons des pièces plus profondes, malgré leur forme parfois légère, avec *le Mari à la campagne*, de Bayard (1844), et *le Mari à bonnes fortunes*, de C. Bonjour (1824). Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'insister longuement sur ces deux comédies. Il suffira de faire remarquer que, dans *le Mari à bonnes fortunes*, le ridicule et même l'odieux retombent sur le mari. « M. Bonjour, dit le rédacteur des *Débats*, a vengé un sexe faible des outrages du sexe le plus fort; la femme, abandonnée par son époux parjure, lutte avec courage contre l'exemple contagieux qu'on daigne à peine dérober à ses regards; placée dans la situation la plus critique, puisqu'un penchant trop vif pour son jeune cousin est presque justifié par une longue habitude d'enfance, et par le droit d'une vengeance que des mœurs faciles rendraient presque excusable, elle résiste, elle combat, elle triomphe; et sa victoire, quelque pénible qu'elle soit pour elle, reçoit à l'instant même sa récompense, puisqu'elle lui rend son mari¹. » Et quelques jours après, Duviquet conclut ainsi une étude détaillée du *Mari à bonnes fortunes* : « Cette pièce plaira surtout aux femmes, et aux connaisseurs pour l'observation des mœurs. »

L'article du *Globe* contient des remarques que leur date rend intéressantes. « Je ne sais, dit le critique, si *le Mari à bonnes fortunes*, tel qu'il est peint dans la pièce, est bien un caractère de notre temps, et si ce n'est pas plutôt un souvenir, une tradition de temps et de mœurs déjà loin de nous... » Puis il loue particulièrement la science de l'intrigue; et ne dirait-on pas que ceci est écrit à propos d'une pièce de Scribe : « Cette pièce est un jeu continuel de surprises; il semble que l'auteur prenne sans cesse plaisir à faire craindre aux spectateurs une inconvenance, qu'il leur sauve toujours par une saillie heureuse². » J. Janin reprend, dans sa *Littérature dramatique*, à propos de *l'Homme du jour*, de Boissy, l'observation du *Globe* sur les mœurs peut-être démodées du *Mari à bonnes fortunes*. « Or, dit-il après une analyse très malveillante, voilà ce qui arrive lorsqu'on se trompe d'époque et de mœurs, lorsqu'on transporte dans l'année 1824 les mœurs de 1750; lors-

¹ *Débats*, 2 oct. 1824.

² *Globe*, 4 oct. 1824.

qu'on suppose que rien n'a changé dans la galanterie d'autrefois ; lorsqu'on ne veut pas voir que toutes les peines que se donnait jadis un homme du monde pour obtenir un signe de tête ou un coup d'éventail, il se les donne aujourd'hui pour acheter un arpent de terre et pour obtenir quelques voix aux élections du Conseil municipal¹... » Cette fois, Janin fait de la bonne critique relative. La pièce de C. Bonjour est ingénieusement intriguée et spirituellement écrite : elle n'a pas la valeur d'observation que nous avons remarquée dans *le Protecteur et le mari*, ou dans *l'Argent*.

Quant au *Mari à la campagne*, de Bayard, c'est surtout un très amusant vaudeville sur une donnée sérieuse. La leçon qui s'en dégage est celle-ci : une femme doit rendre son intérieur agréable, sinon le mari cherchera des distractions de contrebande. Lisez la vive analyse de M. Th. Gautier², et vous aurez ensuite le désir de connaître la pièce qui fut accueillie avec une sorte d'enthousiasme. Les *Débats* signalent certaines ressemblances entre M. Mathieu, dont la dévotion aigre-douce fomenta la division dans le ménage Colombet, et Tartufe³ ; le *Constitutionnel* rapproche *le Secret du ménage*, de Creuzé de Lesser, et *la Femme vertueuse* de Balzac⁴.

La pièce de C. Bonjour et celle de Bayard effleuraient seulement la grave question de l'accord entre les époux, question plus nettement abordée dans quelques comédies, moins littéraires assurément, mais où les mœurs du temps peuvent se retrouver. *Sophie ou le mauvais ménage*, de Merville et Francis, part d'une donnée de vaudeville : M. de Bermont, en l'absence de sa femme qui est au bal, donne asile chez lui à M^{me} Borello, dont le mari, proscrit italien, vient d'être arrêté. M^{me} de Bermont, à son retour, demande la clef du cabinet où la fugitive est enfermée ; refus du mari ; scène de jalousie ; la femme fait appeler un serrurier ; il en résulte une plainte en adultère déposée au parquet par M^{me} de Bermont. On plaide. On a plaidé : M^{me} de Bermont est condamnée à rester chez son mari. Alors elle se répand en accusations contre la société qui la rive à sa chaîne (voyez *les Tenailles*), et elle veut mourir. A cet effet, elle prépare du poison dans un verre de lait ; elle l'oublie un instant sur sa table, et c'est sa fille, une enfant de six à sept ans, qui le boit ! Désespoir des parents, qui voient expirer leur fille entre leurs bras.

Les déclamations dont la pièce est remplie contre les situations terribles et inextricables créées par le mariage (châtiés des époux

¹ J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique.*, II, 372.

² *La Presse* 10 juin 1844 (*Hist. de l'Art dram.*, III, 211).

³ *Débats*, 10 juin 1844.

⁴ *Constitutionnel*, 10 juin 1844.

se croyant des droits sur l'autre) inspirent au critique des *Débats* les réflexions suivantes qui, très ironiques sans doute, n'en expriment pas moins le sentiment du public : « Et cependant, dit-il, il s'agit d'une femme de bonnes mœurs, il s'agit d'un galant homme... Savez-vous pourquoi ces gens-là sont malheureux? Tout simplement parce qu'ils sont mariés : ces gens-là sont unis par un sentiment indissoluble. Le mariage, le saint mariage, a flétri toutes les existences; il a défiguré tous les visages; il a dénaturé toutes les âmes; le mariage est le fléau de cet intérieur qui pourrait être si heureux! Si M^{me} de Bermont n'était que la maîtresse de M. de Bermont; si M. de Bermont n'était que l'amant de sa femme, à la bonne heure ! »

A cette époque, la question du divorce s'était posée de nouveau; quelques-uns espéraient en obtenir le rétablissement. Je ne trouve sur ce sujet qu'un vaudeville, dont la situation a été souvent exploitée et retournée. En mai 1833, on donnait *Vive le Divorce!* de Laurencin : Une jeune femme, M^{me} Beauvoisin, se plaît à faire enrager son bonhomme de mari; elle l'obsède de ses caprices ruineux; elle le brouille avec ses vieux amis; elle irrite sa jalousie en encourageant les assiduités d'un jeune cousin. Tout à coup son attitude change; elle devient aimable, prévenante; le jeune cousin est évincé; les vieux amis sont rappelés. D'où vient cela? C'est qu'elle a lu dans les journaux que le divorce allait être remis en vigueur. Et comme son mari l'a épousée pour ses beaux yeux; comme, divorcée, elle serait réduite à la misère, ou comme elle ne retrouverait pas un intérieur aussi confortable et un mari aussi patient, elle se hâte de réparer son imprudente conduite¹.

Mais si l'incompatibilité d'humeur a fourni quelques pièces aux auteurs du temps, la *mésalliance* ne pouvait être oubliée. Ancelot fit représenter en mai 1830, au Théâtre-Français, trois actes intitulés : *Un an ou le Mariage d'amour*. A l'analyse, au choix du moment, à la coupe des actes, au développement des incidents et des caractères, au dénouement, on croirait cette comédie composée d'hier; seul le style, à la lecture, nous avertit que l'auteur écrivait en 1830, et assez mal. Etienne Béquet, aux *Débats*, en signala tout de suite la nouveauté; après quelques réflexions sur les mésalliances, et sur les pièces qui s'y rapportent, il observe que, jusqu'à ce jour, les écrivains dramatiques se sont bornés à l'étude de la période qui précède le mariage. « Ils ont fondé l'intérêt de leurs récits ou de leurs drames, dit-il, sur le triomphe des grâces et des vertus luttant contre le torrent de l'opinion, contre la différence

¹ *Débats*, 13 août 1832.

² *Constitutionnel*, 23 mai 1833.

des rangs et de la fortune. Mais ils se sont arrêtés au pied de l'autel. Que deviennent les époux?... M. Ancelot a pris le revers de la médaille ¹. » Jugez maintenant si la comédie d'Ancelot n'offre pas quelque rapport avec la *Catherine* de M. H. Lavedan, — toutes réserves faites au point de vue de la vraisemblance et du style! — Un jeune pair de France, le comte de Lesseville, a renversé, avec sa voiture, et blessé une jeune couturière, Louise Leroux, fille d'un sergent retraité. Comme il est en tilbury, et non en automobile, il s'arrête, ramène Louise chez elle, la fait soigner, et revient fréquemment prendre de ses nouvelles. Rétablie, Louise va rendre visite à la mère du comte de Lesseville, et, pour témoigner sa reconnaissance, elle lui apporte une broderie, ouvrage patient de sa convalescence. La marquise, qui tient sans doute à conserver les distances, remet un billet de 500 francs à Louise qui, indignée de voir qu'on lui *paye* son cadeau, refuse l'argent. Une jeune veuve, M^{me} d'Hervilly, qui a des vues matrimoniales sur le comte, joint ses sarcasmes à ceux de la marquise; et les deux femmes vont chasser Louise, quand le comte, s'adressant à la pauvre fille, lui dit : « Restez!... comtesse de Lesseville, vous êtes chez vous! » Et c'est le premier acte.

Au second acte, nous sommes à la campagne. Les nouveaux époux, qui semblent fort heureux, reçoivent la visite d'un officier, ami du comte. Celui-ci, d'une part, est assez humilié par les gaucheries de sa femme qui dit *mon époux*, et *je m'en rappelle*, et qui, sans le vouloir comme sans le savoir (là est la moralité), blesse à chaque instant l'étiquette aristocratique. D'autre part, le comte ne peut voir, sans en être irrité, les familiarités du jeune officier qui, jadis, a connu Louise couturière, et qui la traite presque en grisette. Ajoutez (excellente observation de mœurs) les embarras causés par la famille de Louise, et en particulier par sa cousine M^{me} Dutour qui, bien intentionnée, mais fort maladroite, travaille de son mieux à brouiller le ménage.

Le troisième acte nous montre le comte de Lesseville fatigué d'une femme qui lui fait si peu honneur dans son monde, revenant, par l'instinct fatal de son éducation et de sa race, à M^{me} d'Hervilly. La bonne M^{me} Dutour, dans ses bavardages, apprend à Louise qu'elle est trompée, et Louise, au désespoir, se précipite par la fenêtre.

Le dénouement est celui d'un mélodrame ou d'une tragédie. Mais la pièce elle-même renferme, sur la mésalliance et sur ses conséquences inévitables, des détails bien observés et un enseignement tout à fait approprié à la crise sociale du gouvernement de Juillet.

¹ *Débats*, 10 mai 1830.

VII

Il faut aborder maintenant une série de pièces tout à fait hardies pour leur date, et dont la hardiesse même fit le succès. Sans doute Damas père, Hugo, Soulié et bien d'autres accoutumaient le public aux situations les plus risquées. Mais, dans le drame et dans le mélodrame, le recal de l'histoire, la musique des vers, ou seulement la grandiloquence d'un style qui ne rappelle presque jamais le ton de la conversation courante, en un mot l'in vraisemblance des situations et de la forme déguisent et pallient le *réalisme* du fond. Mais, dans *Une faute* de Scribe (1830), *Une liaison* de Mazères et Euphis (1834), *Une chaîne* de Scribe (1841) et *Un ménage parisien* de Bayard (1844), les contemporains pouvaient voir des gens vêtus comme eux-mêmes, parlant une langue sobre et souvent banale, évoluer dans une intrigue parfois un peu trop habile, toujours possible du moins : et l'impression était aussi cruelle en soi que celle d'un fait divers ou d'une mélangence de société.

C'est pour mémoire seulement que je rappelle *Une faute* dont les *couplets* compromettent beaucoup la réelle valeur et que l'on oublie trop volontiers dans la masse des vaudevilles de Scribe. Là, ce n'est pas d'une menace ou d'une tentation qu'il s'agit : la faute, quelles que soient les circonstances atténuantes, est bien réelle. Quand Léonie de Villevallier revoit son mari, absent depuis un an, elle est coupable; son repentir est si vil qu'elle a un accès de délire dans lequel elle révèle et sa chute et le nom du séducteur. Ernest de Villevallier est au désespoir, mais il sauve la situation aux yeux de ses parents et de ses serviteurs, en expliquant tous les incidents qui avaient pu faire soupçonner sa femme; il remet à celle-ci ses dernières volontés, lui donne des ordres auxquels elle se soumet, et part pour ne plus revenir. Je vous assure qu'il y a beaucoup de sobriété et de justice dans la scène où les deux époux s'expliquent¹; chacun y dit ce qu'il doit dire. Ce n'est pas aussi puissant que *le Supplice d'une femme*; mais enfin, c'est de la bonne comédie.

Si les dernières scènes d'*Une faute* peuvent rappeler *le Supplice d'une femme*, la pièce de Mazères et Euphis, intitulée *Une liaison* fait songer, par endroits, au *Mariage d'Olympe*.

Eugène de Rinville, jeune homme au caractère faible, capable, par une sorte de point d'honneur imaginaire, de persister dans un amour honteux qui le lasse et l'humilie, Rinville donc a une liaison

¹ *Une faute* acte II, sc. 9.

avec M^{me} de Saint-Brice, aventurière de profession. Celle-ci sent très bien qu'Eugène ne l'aime plus; et, pour prévenir une rupture qui la renverrait à la vie incertaine et misérable, elle travaille à se faire épouser. Or, au premier acte, nous sommes à Vienne, en Autriche, où Rinville est allé promener sa chaîne. C'est un trait d'excellente observation que ce besoin de déplacement perpétuel du faux ménage M^{me} de Rinville mère, qui veut tenter de rompre cette liaison, arrive à Vienne, avec sa fille, le fiancé de sa fille, et une jeune orpheline, Claire de Préval, qu'elle a recueillie. Eugène vient trouver sa mère: il est sensible à ses reproches, d'autant plus qu'il attend avec anxiété une circonstance qui précipiterait la rupture; il est encore plus sensible au charme discret et honnête de Claire, en qui il devine l'épouse qui le sauverait de la maîtresse. De son côté, le fiancé de M^{me} de Rinville, d'Arnay, a retrouvé en M^{me} de Saint-Brice une ancienne connaissance de ses années de plaisir: il lui demande un rendez-vous et l'obtient. — Comment sortirions-nous de cette situation assurément très dramatique et nouée avec autant de force que de vraisemblance? Par un dénouement d'une belle franchise, et qui renferme une haute moralité: tandis que M^{me} de Rinville, se fiant à la parole de son fils, organisait, de concert avec le diplomate Gutenberg, l'arrestation de M^{me} de Saint-Brice, celle-ci, profitant d'un moment de faiblesse d'Eugène, se faisait épouser, et lorsqu'on se présentait pour la saisir, elle s'écriait: « Comte de Rinville, laisserez-vous arrêter votre femme? » Et, à l'instant même, Eugène venait de constater, par la révélation de d'Arnay, l'infamie persistante de celle à laquelle appartient désormais son nom.

Une Liaison ne réussit qu'à demi. E. Béquet, dans les *Débats*, constate l'accueil sévère du public, et porte lui-même un jugement rigoureux sur cette « pièce médiocre ¹. » Il nous raconte que les spectateurs furent amusés par les deux premiers actes, mais que le dénouement souleva d'unanimes protestations. Nous verrons plus loin qu'il se produisit une singulière erreur dans l'esprit du public; et peut-être, *au théâtre*, jugerions-nous ainsi. Les auteurs durent modifier la dernière scène. A cette déclaration dramatique, aussi surprenante pour les spectateurs que pour M^{me} de Rinville, sa fille, et les autres personnages: « Comte de Rinville, laisserez-vous arrêter votre femme! » — à la terrible *morale* qui se dégage de l'irréparable malheur auquel Eugène s'est rive, — il se produisit un mouvement *chevaleresque* et sentimental de M^{me} de Saint-Brice: celle-ci, à partir de la deuxième représentation, déshéritait, d'un geste superbe,

¹ *Débats*, 23 avril 1834.

le contrat de mariage, et rendait à Eugène de Rinvillle sa liberté.

Sur ce nouveau dénouement, le rédacteur de la *Gazette de France* (Merle, sans doute) ¹, fait d'excellentes réflexions. Il loue sans réserve la première version : « On voit, dit-il, qu'Ernest, entraîné par sa faiblesse et éclairé en même temps sur le compte de M^{me} de Saint-Brice, rec-vra, par les suites assurées d'une union si déplorable, le juste châtiment d'une *liaison* qu'un moment d'erreur pouvait faire excuser, mais qu'il a rendue criminelle par un mariage que réproouve également ce qu'il doit à lui-même et à la société. Je me trompe pourtant. Je viens de raconter le dénouement de la première représentation, lequel n'a point été adopté par le public qui a vu dans l'hymen de M^{me} de Saint-Brice une sorte de récompense pour cette femme. Les auteurs, alors, pour faire acte de soumission envers cette volonté souveraine, ont changé le dénouement de leur pièce dans l'intervalle de la première à la deuxième représentation. Aujourd'hui, M^{me} de Saint-Brice déchire l'acte de mariage et se retire noblement après ce témoignage de générosité. Ainsi c'est elle qui joue le beau rôle! Ainsi elle est réhabilitée par cet acte d'abandon et d'humilité. Et de plus, quand un jeune homme comme Eugène aura affligé, ruiné, deshonoré sa famille par une liaison et un hymen si misérables, quand il aura résisté à toutes les supplications de l'honneur et de la maternité, il en sera quitte pour le petit moment de trouble final qui en résultera pour lui!... Belle leçon ²! »

Mais, de tous les critiques, celui qui a le mieux jugé la pièce, c'est un des auteurs, Mazères, lui-même, qui rappelle, dans sa préface, écrite en 1858 (la première représentation était de 1834), les scrupules du public et de quelques journalistes. Il persiste à croire, comme nous, que le premier dénouement était le meilleur, le seul qui renfermât une leçon morale. Et, faisant allusion à *Une chaîne*, de Scribe (1841), et aussi à *la Dame aux camélias* (1852), il ajoute les justes réflexions suivantes : « Une liaison est venue vingt-cinq ans trop tôt. J'ose dire que nos jeunes imitateurs prêtent à leur héroïne un parfum attrayant, une aureole presque mystique, qui demandent en quelque sorte faveur pour les vices, tandis que nous avons eu la brutalité de peindre la nôtre telle que sont toutes ses pareilles. Ce n'était pas un moyen bien sûr d'agoir pour soi les fringantes spectatrices des premières représentations et leur entourage ³. »

¹ Merle, le second mari de M^{me} Dorval, rédigeait à cette époque le feuilleton de la *Gazette de France*.

² *Gazette de France*, 6 mai 1834.

³ Mazères, *Comédies et Souvenirs*, 1858, III, 3.

J'engage tous ceux qui sont curieux de littérature dramatique à lire *Une liaison*, puis à relire *le Mariage d'Olympe*, d'Em. Augier. Celui-ci, comme Mazères et Empis, a traité rudement l'aventurière; mais, chez lui, le mariage est accompli; il veut nous prouver que la femme tombée ne se relève pas par le mariage, et que, dans le milieu honnête et patriarcal où la transplante son naïf époux, elle est reprise par la *nostalgie de la boue*. Ainsi, en 1855, la thèse soutenue par Mazères en 1834, et alors repoussée par le public, était applaudie. *Une liaison*, *la Dame aux camélias*, *le Mariage d'Olympe*, sont en quelque sorte une succession d'*action* et de *réactions* : contre, pour, contre.

L'héroïne d'*Une chaîne* est bien différente de M^{me} de Saint-Brice. Louise, femme de l'amiral de Saint-Géran, est une grande dame.

C'est, il faut en convenir, un sujet fort scabreux. Si l'on en donnait une analyse réduite, le lecteur s'écrierait ; « Mais ce doit être une pièce abominable, scandaleuse; — la femme coupable ne peut être que méprisable; — le mari trompé que ridicule; — l'amant, un triste sire..., etc. » Lisez *Une Chaîne* : Louise émeut et reste sympathique; l'amiral de Saint-Géran est le plus aimable, le plus digne et le moins ridicule des hommes; Emmeric se fait plaindre et non mépriser. Par quel tour de sa magie, Scribe a-t-il obtenu ce résultat? Probablement, comme le remarque Sarcey ¹, parce que, sauf au second acte, l'auteur a évité, avec autant de soin qu'un dramaturge contemporain l'aurait recherché, la psychologie de son sujet. Et tandis qu'il nous distrait, nous amuse, nous captive par les incidents admirablement choisis, enchaînés, liés et déliés, au milieu desquels se débattent ses personnages, nous ne pensons presque plus aux sentiments qui ont motivé cette situation, ni surtout à la moralité de ces sentiments.

Mais quelle fut l'impression des spectateurs en 1841? Il est un fait certain, c'est l'étourdissant succès de la pièce, « succès, dit J. Janin, le plus incroyable, le plus extraordinaire, le plus effrayant de M. Scribe ». Le même J. Janin donne d'*Une Chaîne* l'analyse la plus malveillante. Il attribue, non sans raison, le plaisir du public à l'habileté de l'auteur; mais c'est manquer de *bonheur*, quand on fait de la critique au pied levé, que d'aller précisément reprocher à Scribe les deux scènes de rupture de l'acte II et de l'acte III, les seules où l'on trouve un peu de sérieuse psychologie ²!

¹ Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, IV. pp. 128, 134, 138, 146.

² *Débats*, 1^{er} décembre 1844.

Th. Gautier, lui aussi, fonde tout le succès de cette comédie sur la curiosité piquée et satisfaite. « Nous proclamerons volontiers, dit-il, que, l'art dramatique n'étant plus qu'un exercice d'adresse, l'auteur d'*Une Chaîne* est l'homme le plus adroit de ce temps-ci; mais, pour notre compte, nous avouons qu'une œuvre sans poésie et sans style nous intéressera toujours fort peu. » Et quand il a raconté les principales péripéties de la pièce, il ajoute : « Il y a avait là, assurément, une analyse de cœur, dans le genre du roman d'*Adolphe*, qui eût pu être d'une haute portée philosophique, mais M. Scribe, selon son habitude, n'a fait que l'effleurer ! »

J'ai beau chercher dans les témoignages contemporains, je ne trouve point, au sujet d'*Une chaîne*, de réflexions philosophiques et morales, rien de ce qui avait été suggéré par *Une liaison*. C'est bien la preuve, semble-t-il, que la comédie de Scribe transformait en un jeu d'esprit, en un plaisir ingénieux et rapide, un sujet au fonds triste et douloureux. Le théâtre, pour lui, doit rester un divertissement; mais ce divertissement sera d'autant plus piquant et imprévu que la donnée, prise en elle-même, paraissait moins susceptible de le produire.

C'est encore le souvenir d'*Adolphe* qu'évoque la comédie de Bayard, *Un ménage parisien*. — Bayard? comment, l'auteur du *Mari à la campagne*, des *Premières armes de Richelieu*, le vaudevilliste, le neveu de Scribe, a écrit une pièce hardie, une pièce digne d'être comparée, sinon pour l'exécution, du moins pour le choix du sujet, avec celles de nos grands dramatises contemporains? Sans doute, et la situation mise en scène dans *Un ménage parisien* ressemble sous certains rapports à celle de *Madame Caverlet* et de *Montjoye*: seulement, Bayard n'en tire pas le même parti que E. Augier et O. Feuillet. M. et M^{me} de Vernange vivent fort estimés; on les reçoit beaucoup et ils reçoivent, c'est un ménage modèle. M^{me} de Vernange a, d'un premier mariage, un fils, charmant jeune homme, qui aime une jeune fille dont la famille est liée avec la sienne et demande sa main. Tout projet de mariage amène une sorte d'enquête; et l'on découvre que M. et M^{me} de Vernange ne se sont jamais mariés qu'au XIII^e arrondissement (nous dirions, aujourd'hui, au XXI^e). De là, scandale, rupture de l'union projetée, jusqu'à ce que le fils de M^{me} de Vernange ait obtenu de sa mère qu'elle fasse régulariser sa situation.

La partie morale et psychologique du sujet est traitée avec une certaine finesse, et Bayard n'a pas mal rendu les angoisses de cette femme qui tremble à la moindre alerte pour sa réputation,

¹ *Presse*, 9 déc. 1851 (*Hist. de l'Art dramat.*, II, 181).

et qui en est réduite à rougir d'elle-même devant son fils.

J. Janin, dans les *Débats*, traite avec sympathie l'œuvre de Bayard et en constate le vif succès¹. Th. Gautier, cette fois, passe à côté du sujet, ne dit mot de l'intrigue, et se contente d'une charge brillante contre les versificateurs dramatiques de son temps; il ajoute quelques réflexions, que j'ai citées plus haut, sur la manie des Parisiens de « se peindre en laid² ». Le feuilleton le plus intéressant est celui du *Constitutionnel*; il est signé de Briffaut, dont le *Ninus II* est fort médiocre, mais dont la prose est souvent piquante et suggestive³. Briffaut, donc, indique la signification du *Ménage parisien* pour un spectateur lettré de 1844. « Il s'est introduit, dit-il, et naturalisé dans nos mœurs publiques et dans nos habitudes privées un genre d'unions qui ont cru pouvoir se passer de l'intervention légale. Ces unions se piquent souvent de vertu et de fidélité. Elles vivent tolérées, quelquefois même honorées, et dans une sécurité complète. Le théâtre, ce censeur et cet instituteur de mœurs, a rompu, à l'égard de ces faux ménages, le long silence qu'il avait gardé. La comédie nouvelle leur montre qu'ils vivent dans un calme funeste à eux et aux autres, et, par le sentiment qu'elle leur inflige, elle les somme d'entrer dans la loi commune et les pousse à entrer dans la société. *Ce sujet a d'abord une opportunité qui lui concilie la bienveillance; et il entre de plain-pied dans nos mœurs...* Cette comédie est une excellente et sage observation de mœurs; elle est nouvelle, morale, et d'une application juste, facile et présente. Le public a été ému et charmé; c'est un des meilleurs succès que le Théâtre-Français ait obtenu depuis longtemps⁴. »

VIII

Ces différentes pièces nous ont conduit à celle que l'on peut regarder comme la plus forte et la plus simple à la fois de toutes les comédies *passionnelles*, entre 1815 et 1848, *la Mère et la fille*, de Mazères et Empis. Mazères avait lu sa pièce à quel ques amis le 27 juillet 1830, et J. Janin nous a laissé le récit de cette lecture, accompagnée au loin par les sourds murmures d'une révolution. « La fenêtre de la rue était agitée, mais d'une agitation contenue, et dont nul ne pouvait dire le jeu. Nous avions bien peu la science des émeutes en ce temps-là... La lecture achevée, et comme nous

¹ *Débats*, 29 janv. 1844.

² *Presse*, 5 fév. 1844 (*Hist. de l'Art dramat.*, III, 158).

³ On peut en juger par les *Récits d'un vieux parrain* (*Œuvres*, 1858, I).

⁴ *Constitutionnel*, 29 janv. 1844.

étions en train d'applaudir, soudain je ne sais quelle force irrésistible ouvrit la fenêtre qui donnait sur la rue, et alors nous vîmes passer des gens qui revenaient de la rue de Richelieu. « Nous venons de saluer une révolution », disaient-ils. » Janin conclut sa *narration* (et il excelle dans ce genre, car il est un conteur bien plus qu'un critique) par les réflexions suivantes : « La pièce fut jouée peu de temps après et accueillie comme une comédie nouvelle. Nul ne s'aperçut que c'était une œuvre faite sous le dernier règne. Toute cette société française de la Restauration, si profondément agitée pendant trois jours, s'était calmée si vite qu'elle retrouvait son image fidèle dans une comédie faite sous la Restauration... Un trône, et le plus grand trône du monde, avait pu se briser rien que dans le temps de lire ces cinq actes; mais rien n'était changé dans les mœurs de cette nation. Le lendemain des trois jours, elle s'était remise, comme si rien ne se fût passé, aux romans de M. de Balzac, à la comédie de M. Scribe, à la musique de Bellini; elle était revenue à M^{lle} Mars, à Nourrit, à M^{lle} Falcon : la seule nouveauté étrange et terrible, c'était le *Robert le Diable*, de Meyerbeer ¹. »

Quelques mots suffisent à faire comprendre le sujet de *la Mère et la fille*. M. Duresnel, honorable magistrat, ne voulant pas emmener avec lui dans les Pyrénées, où il occupe pour peu de temps une place de juge, sa femme, son fils d'un premier mariage, et sa fille Fanny, les a laissés à Paris, où dès le début de l'action il vient les rejoindre. En son absence, on a beaucoup reçu un jeune Anglais, lord Talmours, ami de son fils. Fanny aime lord Talmours; le fils croit que celui-ci n'attend que le retour du père pour demander la main de sa sœur. Mais un habitué de la maison, Verdier, caractère ironique et *raisonneur* à paradoxes (ou dirait déjà un raisonneur de Dumas fils), nous fait entendre qu'il se passe là des choses singulières : lord Talmours feint de l'amitié pour le fils, de l'amour pour la fille; en réalité, il a entraîné dans une faute irréparable la mère elle-même. Or, M^{me} Duresnel nous est représentée comme atterrée par une situation dont elle ne sent toute la gravité et toute l'horreur qu'au retour de son mari. La belle et robuste confiance de celui-ci, la naïveté radieuse et confiante de Fanny, l'amitié droite du jeune fils pour lord Talmours, forment avec les remords de la mère une opposition naturelle et puissante. C'est au moment même où l'on va signer le contrat du mariage de lord Talmours et de Fanny que Duresnel apprend la vérité. Sans

¹ J. Janin, *Critique dramatique*. Ed. Jouaust, 1876, t. 281. — Cf. Alex. Dumas, *Mémoires*, VII, 161.

doute, la scène où il interroge les deux coupables, et où il leur impose comme expiation sa volonté, ne valent pas, comme mouvement dramatique et comme sûreté de dialogue, le dernier acte du *Supplice d'une femme*. Mais la position respective des personnages est analogue, et les deux dénouements peuvent se comparer. Duresnel ordonne à lord Talmours de se déshonorer lui-même aux yeux de Fanny, en refusant, pour une question d'argent, de signer le contrat; il ordonne à sa femme de garder le silence sur son crime, de vivre désormais près de lui et sans lui, expiant par son dévouement à sa fille l'ineffable passé. La beauté de ces dernières scènes est dans la rapidité et la simplicité de l'action et du style; je ne sais rien de moins déclamatoire que cette pièce écrite en 1830.

Ce fut d'ailleurs un succès des plus francs. Tous les journalistes le constatent ¹. La hardiesse du sujet frappa le public, mais ne le scandalisa pas; on fut sensible à la justice distributive du dénouement. Un sujet n'est jamais en soi immoral, si la conscience et la vérité y prennent leur revanche. *La Mère et la fille*, le *Supplice d'une femme*, sont des pièces hardies, et qui n'ont pas été écrites, probablement, pour les pensionnats, mais d'une réelle moralité. Cette moralité, Mazères essaye de la faire bien ressortir dans sa *Préface* de 1858 : « Pour que notre action, dit-il, soit jusqu'à son dénouement fidèle à son but, en même temps que d'une moralité instructive sinon réparatrice, signalons l'épouse coupable à la pitié comme à la désapprobation publique, et que la punition d'une grande faute soit ce qu'elle est dans la société actuelle, sage, modérée, à huis-clos en quelque sorte, et sans atteindre à la considération de la famille ². » Mazères nous apprend aussi qu'un mot trop *raide*, prononcé par M. Duresnel, fut désapprouvé par les spectateurs et corrigé à la seconde représentation. Jouée dans sa nouveauté à l'Odéon, *la Mère et la fille* fut reprise à la Comédie-Française en 1834 avec le même succès. De 1830 à 1849, elle fut donnée plus de cent cinquante fois. Aujourd'hui, qui la connaît?

Mais je lis précisément dans le feuilleton de la *Gazette de France* quelques réflexions propres à expliquer, et le succès actuel, et la prompte dépréciation de la pièce. Le rédacteur écrit : « Plusieurs ouvrages ont présenté successivement, depuis *la Mère coupable* et *Misanthropie et repentir*, le tableau de femmes mariées dans une situation plus ou moins équivoque, et amené les choses au point où *la Mère et la fille* ont pu se montrer en plein théâtre. Les auteurs des pièces antérieures ont frayé la voie à

¹ *Débats*, 13 oct. 1830. — *Gazette de France*, 14 oct. 1830.

² Mazères, *Comédies et Souvenirs*, 1858, II, 307.

MM. Mazères et Empis, qui, je le crois et je l'espère, n'ont plus rien laissé à faire sur ce sujet à leurs successeurs. Sot que je suis ! comme si le public, les poètes et la force des choses pouvaient jamais dire : *Assez !* Les enfants, les femmes, les auteurs et les spectateurs sont comme les révolutions, et crient toujours : *Encore !* Il faut l'avouer cependant, l'*encore* de *la Mère et la fille* est inquiétant pour l'avenir ¹ ! » On sait si la prédiction s'est réalisée. En recevant à l'Académie française, le 23 décembre 1847, un des auteurs de *la Mère et la fille*, Empis, Viennet lui disait : « *Je vous sais gré de respecter votre auditoire lorsqu'il est si disposé peut-être à ne pas se respecter lui-même... L'exaltation des passions que vous mettez en scène ne va jamais jusqu'à la glorification du vice.* » Est-ce bien le même éloge qu'on adresserait maintenant à la plupart de nos auteurs dramatiques ?

Que dirai-je, enfin, de *l'Honneur d'une femme*, de Et. Arago et Marie-Aycard. Il m'est difficile d'analyser le sujet, qui, sous certains rapports, et surtout comme dénouement, ressemble à la fois à *l'Angèle* de Dumas père ², et à *la Denise* de Dumas fils. Le rédacteur des *Débats* s'écrie : « Où en sommes-nous, que nous ayons perdu même nos préjugés de théâtre ³ ! » Mais le *Constitutionnel*, après quelques réflexions ironiques, fait remarquer (et, pour notre sujet, c'est essentiel) qu'on aurait bien tort de juger des mœurs du temps par les horreurs tolérées sur la scène : « Il faut observer, dit le critique, ce singulier contraste que forment entre eux le théâtre et la société, l'un rétrogradant vers la passion brutale et allant de succès en succès, tandis que l'autre s'épure, se fait d'heure en heure humaine et décente, et, devant ses propres progrès d'ordre et de civilisation, adoucit et désarme la pénalité de ses codes ; d'où il suit que le drame ignoble et brutal n'a qu'une cause accidentelle et assez mesquine : l'impuissance des auteurs qui, incapables de se maintenir dans les voies hautes et littéraires, se précipitent tête baissée dans le dévergondage ou le trouble, et la direction purement mercantile des théâtres qui luttent à coups d'adultères et d'assassinats à qui emportera les plus fortes recettes. Ce n'est là qu'une question de chiffres. Le

¹ *Gazette de France*, 14 oct. 1830.

² *L'Honneur d'une femme* est de décembre 1832 et *Angèle* de décembre 1833. Dumas père a peut-être pris l'idée de son drame dans la pièce d'Arago : Alfred d'Alvimar ressemble à d'Ennecour, Henri Muller à Jules Préval et Angèle à Emilie. Mais dans *l'Honneur d'une femme*, l'action est beaucoup plus resserrée et, par cela même, le dénouement tout passionnel en est plus vraisemblable.

³ *Débats*, 31 déc. 1832.

drame actuel n'a pas, Dieu merci, trouvé sa source dans nos mœurs; nos mœurs, au contraire, le repoussent par leur douceur et chaque soir elles en font justice¹. » Je veux bien qu'il entre dans ces déclarations du *Constitutionnel* un peu de mauvaise humeur contre les romantiques; mais l'aveu n'en est pas moins précieux à noter. Il nous prouve que nous ne devons pas faire l'histoire des mœurs avec les œuvres elles-mêmes, mais avec les jugements que les contemporains ont portés sur ces œuvres.

Enfin, le dernier degré dans la hardiesse semble avoir été atteint par Scribe, — je dis bien Scribe, l'auteur du *Verre d'eau* et de *Bertrand et Raton*, — qui donna, le 17 mars 1832, en collaboration avec Terrier, un drame en cinq actes et neuf tableaux : *Dix ans de la vie d'une femme ou les Mauvais conseils*. Dans cette pièce, Adèle Darcey tombe, de chute en chute, jusqu'au dernier degré de l'infamie et de la misère. Si une leçon morale se dégage de l'action et surtout du dénouement, c'est, il faut l'avouer, au prix de scènes pénibles et d'une crudité quelque peu inutile.

L'impression du public fut une sorte d'étonnement qui se manifesta le premier soir par des protestations. Scribe ne se fit pas nommer; il voulut laisser à Terrier toute la responsabilité. A la seconde, il fit ajouter son nom sur l'affiche. « Ce drame, dit le rédacteur des *Débats*, montre sous une face étrange et toute nouvelle ce talent à part, sur lequel toute la comédie de notre époque a roulé pendant quinze ans... M. Scribe a voulu être hardi. Il était fatigué d'entendre dire : Ceci est joli ! Le public a écouté, passionné pour et contre, avec des grincements de dents; on semblait avoir honte de l'intérêt qu'on y prenait malgré soi². » *Le Constitutionnel* est absolument révolté : « ... Il nous manquait encore l'exemple d'une représentation aussi scandaleuse... Rassemblez ce qu'il y a de plus hardi dans la vie d'une femme sans mœurs, et je doute que vous puissiez vous faire une idée des tableaux effrontés que MM. Scribe et Terrier viennent de nous offrir... Quel cauchemar et quelles mœurs ! Mais ce roman, quelque ignoble qu'il soit, pouvait encore être présenté sur la scène. Eh bien, les auteurs ont abordé l'écueil avec une audace si effrénée qu'il y a à peine quelques scènes que l'on puisse entendre sans indignation. (Ici, le rédacteur cite la scène de l'acte III, dans laquelle Darcey rend Adèle à son père; le fait est que la situation est admirable, et que le dialogue est conduit avec autant d'art que de simplicité.) Sauf cette exception, c'est une suite de tableaux

¹ *Constitutionnel*, 3 janv. 1833.

² *Débats*, 19 mars 1832.

hideux, et dont l'horreur toute gratuite excite le dégoût... Jamais la scène n'offrit l'exemple d'un dialogue aussi cru. C'est au point que M^{me} Dorval, honteuse de son rôle, a quitté la scène, et n'a cédé aux exigences impérieuses du public qui la rappelait qu'en pleurant et avec un dépit qui lui fait honneur. Quoique cette œuvre ait été d'abord si justement sifflée, on n'a pas jugé à propos de la retirer, et chaque soir, elle recueille de nombreuses marques de réprobation¹. »

Que si, encore une fois, on accuse le *Constitutionnel* de représenter le goût étroit d'un groupe de spectateurs attachés aux œuvres pseudo-classiques, on pourra lire dans les *Souvenirs dramatiques* d'Alex. Dumas², un réquisitoire en règle contre *Dix ans de la vie d'une femme*. Dumas commence ainsi : « Nos œuvres et celles de l'école romantique ont été si souvent taxées d'immoralité par des gens qui tiennent M. Scribe pour un auteur moral, qu'il doit bien nous être permis de rétorquer ici l'accusation, et de montrer, *pièce en main*, jusqu'où on poussait parfois le scandale dans le camp opposé au nôtre. » Suit une longue analyse, par laquelle Dumas s'efforce de prouver sa thèse.

Si nous voulions, pour notre part, prolonger et compléter cette enquête, nous parlerions encore ici d'une pièce très osée de Montigny (le successeur de Delestre-Poirson à la direction du Gymnase, en 1844, et le futur mari de Rose Chéri). Montigny fit représenter en octobre 1835, à l'Ambigu, *Un fils*. C'est une pièce trop romanesque, mais qui soulève et qui discute un problème social et moral, la recherche de la paternité : elle eut un certain succès³.

Il faudrait encore signaler la comédie curieuse, paradoxale, dans laquelle Casimir Bonjour (que nous retrouvons à tous les tournants de ce sujet, ce qui prouve quelle place il a tenu dans le théâtre de son temps) a soutenu le mariage des prêtres. *Le Presbytère* coïncida, nous l'avons vu, avec l'affaire d'un certain abbé Dumonteil. Le même jour, la Cour de cassation rendit son arrêt sur le pourvoi de cet abbé, et la Comédie-Française donna la première représentation du *Presbytère*. Le *Constitutionnel*, que la thèse n'effarouche pas, reproche seulement à Cas. Bonjour de n'avoir pas assez franchement abordé la question : « L'auteur n'attaque que par des sentences le célibat des prêtres⁴. » Mais le *Journal des Débats* (l'article est d'Et. Bèquet) se montre très sévère et très judicieux⁵. Il

¹ *Constitutionnel*, 26 mars 1832.

² Tome II, p. 229.

³ *Débats*, 26 oct. 1835.

⁴ *Constitutionnel*, 22 et 25 février 1833.

⁵ *Débats*, 26 fév. 1833.

reconnait d'ailleurs, ce qui est vrai, que la pièce est bien écrite et abonde en vers heureux ; c'est, sous ce rapport, une des meilleures de Cas. Bonjour.

Pour finir par un rapprochement avec notre théâtre contemporain, je cite la jolie pièce de Waflard et Fulgence, *Un moment d'imprudenc*e (Odéon, décembre 1819¹). Toutes distances et toutes proportions gardées, il y a, dans cette comédie, quelque chose du *Demi-monde* de Dumas fils, — et M^{me} de Saint-Ange est grand-tante assurément de Suzanne d'Ange.

IX

Nous avons terminé cette rapide enquête sur la comédie et les mœurs, pendant la période qui s'étend de 1815 à 1848. Il n'est guère de sujet, on le voit, que les auteurs comiques n'aient alors abordé et exploité plus ou moins adroitement.

La conclusion générale que nous voudrions tirer de cette étude tient dans les deux remarques suivantes : il n'est pas besoin d'attendre la date fatidique de *la Dame aux Camélias* pour trouver, sur la scène française, de l'observation, du réel et de la hardiesse ; les auteurs comiques tels que G. Delavigne, Scribe (mais un Scribe plus sérieux, au moins dans le choix de ses sujets, que le Scribe de la plupart des *manuels*), Mazères, Empis, C. Bonjour, Bayard, Et. Arago, etc., méritent d'obtenir une mention dans l'histoire de notre théâtre. Il est temps que l'on sache que les spectateurs de 1830 ou de 1840 ne se sont pas seulement délectés aux *Tour de Nesles* et aux *Lucrece Borgia*, ni amusés bêtement en revanche à toutes sortes de petits vaudevilles agrémentés d'airs en serinette.

Et, — c'est le second point, — quelle que soit nécessairement, dans les limites de cet article, l'insuffisance de la documentation, je souhaiterais d'avoir démontré, par un exemple, que les mœurs d'une époque nous apparaissent bien moins dans les ouvrages mêmes que dans les jugements des critiques et des spectateurs contemporains.

¹ *Débats*, 4 déc 1819.

PQ
568
D4

Des Granges, Charles Marc
La comédie et les moeurs

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

